

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ANDRÉ LUÍS DE MACEDO SERRANO

**FRANZ KAFKA E OS CALUNIADOS
PELA INDÚSTRIA CULTURAL**

VITÓRIA

2018

ANDRÉ LUÍS DE MACEDO SERRANO

**FRANZ KAFKA E OS CALUNIADOS PELA
INDÚSTRIA CULTURAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de concentração Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares

VITÓRIA

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)
Bibliotecária: Perla Rodrigues Lôbo – CRB-6 ES-000527/O

S487f Serrano, André Luís de Macedo, 1992-
Franz Kafka e os caluniados pela indústria cultural / André
Luís de Macedo Serrano. – 2018.
78 f. : il.

Orientador: Luís Eustáquio Soares.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Kafka, Franz, 1883-1924. 2. Literatura. 3. Indústria cultural.
I. Soares, Luis Eustáquio, 1966-. II. Universidade Federal do
Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.
Título.

CDU: 82

ANDRÉ LUÍS DE MACEDO SERRANO

FRANZ KAFKA E OS CALUNIADOS PELA INDÚSTRIA CULTURAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de concentração Estudos Literários.

Aprovado em ____ de ____ de ____

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares

Universidade Federal do Espírito Santo

Orientador

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro

Membro Titular Interno (UFES)

Prof. Dr. Luís Alberto Nogueira Alves

Membro Titular Externo (UFRJ)

Prof.^a Dr.^a Fabíola Simão Padilha Trefzger

Membro Suplente Interno (UFES)

Prof.^a Dr.^a Vera Aguiar Cotrim

Membro Suplente Externo (USP)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Rosemary e Marcelo, pelo apoio, pela presença, por tudo.

Ao professor-orientador desta pesquisa, Luís Eustáquio Soares, pelo empenho, pelo compromisso, por me ajudar a pensar fora da *doxa*.

À Andressa Takao, com quem dividi as leituras, as expectativas, os afetos, e com quem ainda espero viver muitos manhãs.

À Universidade Federal do Espírito Santo, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, aos professores, aos estudantes e aos profissionais técnico-administrativos, com os quais pude compartilhar tantas experiências coletivas de qualidade dentro de uma instituição de ensino público.

Aos camaradas do TEDESOM – Teatro dos Desoprimidos – que estiveram comigo nas tardes de sábado na rádio universitária. Saibam que nossos debates de lá também estão aqui.

Àqueles que participaram do grupo de Estudos d'*O Capital* no LATERRA/UFES – Laboratório de Estudos Territoriais – onde aprendi que, para ler *O Capital*, cada página, cada linha, cada palavra deve ser cogitada.

A CAPES, pelo amparo financeiro dado a esta pesquisa.

O momento decisivo da evolução humana é permanente. Por isso estão certos os movimentos revolucionários do espírito que declaram nulo tudo o que veio antes, pois nada ainda aconteceu.

Franz Kafka (2011)

RESUMO

No início do romance *O Processo*, de Franz Kafka, alguém calunia e detém Josef K. mesmo que ele não tenha feito mal algum. Frente a essa situação, K. procura saídas dentro de seu processo, sem conseguir identificar quem seria esse alguém caluniador. No percurso, ele estabelece contato com outros personagens que são igualmente acusados por um tribunal inacessível. A calúnia que atinge o protagonista mostra-se como uma acusação contra a coletividade. Os funcionários do tribunal, que aparecem nos espaços sociais do cotidiano – do trabalho à residência – agem por toda parte contra K. e os acusados. Tendo isso em vista, pretendemos analisar os diálogos entre os acusados e Josef K., na perspectiva de desvendar os mecanismos de calúnia impessoal do tribunal kafkiano. Observamos que os escritos de Kafka, que datam das primeiras décadas do século XX, mantêm sua atualidade ao perceberem elementos culturais que permanecem na sociedade capitalista contemporânea. O absurdo processo de Josef K. oferece uma abertura histórica para pensar os caluniados contemporâneos, tanto no âmbito do direito penal quanto no âmbito social da dominação de massas. O esquematismo de uma máquina de calúnias – que identificamos como um fenômeno análogo ao da indústria cultural – revela a violência que permeia as instituições do Estado de direito, e que se oferecem à crítica de sustentarem uma igualdade jurídica formal, uma ficção da sociedade burguesa. Na luta de classes, o tribunal decide acima da lei, a qual aparece como forma vazia, insubstancial, sem conteúdo, instrumentalizando essa mesma lei para decidir o destino das coletividades oprimidas, caluniando K. e os acusados de ontem e hoje.

Palavras-chave: Franz Kafka. Indústria cultural. Lei. Calúnia.

RESUMEN

En el principio de la novela *El proceso* de Franz Kafka, alguien calumnia y detiene a Josef K. aunque él no haya hecho mal alguno. Frente a esa situación, K. busca salidas dentro de su proceso, sin conseguir identificar quién sería ese alguien calumniador. En el recorrido, él establece contacto con otros personajes que son igualmente acusados por un tribunal inaccesible. La calumnia que golpea al protagonista se muestra como una acusación contra la colectividad. Los funcionarios del tribunal, que aparecen en los espacios sociales del cotidiano – del trabajo a la residencia – actúan por todos los lugares contra K. y los acusados. Teniendo esto en vista, pretendemos analizar los diálogos entre los acusados y Josef K., en la perspectiva de desentrañar los mecanismos de calumnia impersonal del tribunal kafkiano. Observamos que los escritos de Kafka, que datan de las primeras décadas del siglo XX, mantienen su actualidad al percibir elementos culturales que permanecen en la sociedad capitalista contemporánea. El absurdo proceso de Josef K. ofrece una apertura histórica para pensar los calumniados contemporáneos, en el ámbito del derecho penal y en el ámbito social de la dominación de masas. El esquematismo de una máquina de calumnias – que identificamos como un fenómeno análogo al de la industria cultural – revela la violencia que impregna a las instituciones del Estado de derecho, y que se ofrecen a la crítica de sostener la ficción de la igualdad jurídica en la sociedad burguesa. En la lucha de clases, el tribunal decide por encima de la ley, la cual aparece como forma vacía, insubstancial, sin contenido, utilizando esa misma ley para decidir el destino de las colectividades oprimidas, calumniando a K. y los acusados de ayer y hoy.

Palabras clave: Franz Kafka. Industria cultural. Ley. Calumnia.

ABSTRACT

In the beginning of Franz Kafka's novel *The Trial*, someone slanders and holds Josef K. even though he did not do any harm. In this situation, K. looks for exits within his process, unable to identify who this slanderer would be. Along the way, he establishes contact with other characters who are equally accused by an inaccessible court. The slander that strikes the protagonist shows itself as an indictment against the collectivity. Court employees, who appear in everyday social spaces – from work to residence – act everywhere against K. and the accused. Taking these into account, we intend to analyze the dialogues between the accused and Josef K., unraveling the mechanisms of the kafkian court's impersonal slander. Kafka's writings, which date back to the first decades of the twentieth century, maintains its relevance by perceiving cultural elements that remain in contemporary capitalist society. Josef K.'s absurd process has in itself a historic opening to think of the slandered contemporaries, both in criminal law and in the social realm of mass domination. The schematism of a slander machine – which could be identified as a phenomenon analogous to that of culture industry – reveals the violence that pervades the institutions of the rule of law, and which could be criticized as a support of the fiction of legal equality in bourgeois society. In class struggle, the court decides above the law, which appears as an empty, insubstantial form, without content, using the same law to decide the fate of oppressed collectivities, slandering K. and the accused of yesterday and today.

Keywords: Franz Kafka. Culture industry. Law. Slander.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. PARA UMA CRÍTICA DO DIREITO.....	18
2.1. K. e o processo: a disciplina.....	21
2.2. K. e a biopolítica: uma carta ao pai.....	26
2.3. K. e a soberania: direito e exceção.....	35
3. PARA UMA CRÍTICA DA INDÚSTRIA CULTURAL.....	43
3.1. K., funcionário do banco.....	46
3.2. K. na luta de classes.....	49
3.3. K., um desaparecido no pesadelo americano.....	53
4. FRANZ KAFKA E OS CALUNIADOS CONTEMPORÂNEOS.....	61
4.1. K. e os aparelhos de captura.....	64
4.2. K. e os caluniados de ontem e de hoje.....	68
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS.....	75

1. INTRODUÇÃO

A cena de abertura do romance **O Processo** (2005) do tcheco Franz Kafka (1883-1924) expressa o desamparo que qualquer um pode experimentar quando se depara com a arbitrariedade de um poder ilimitado e impessoal: “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (KAFKA, 2005, p. 7). O que pode K. contra uma violência que não tem origem, nem nome? “Alguém” o acusa. Não há provas, nem explicações. A detenção, por mais abstrata que pareça, não deixa de ter peso concreto: Lá se encontram na porta do quarto os dois guardas encarregados em prendê-lo. Ordens superiores. De quem? Por quê? Não se sabe. O dever dos guardas é comunicar a K. que está detido em nome da lei. Qual lei? São funcionários subalternos, obtusos. Não teriam condições de se explicar mesmo que o quisessem. Neste entrecruzamento de indeterminações, dúvidas, conjecturas, K. é lançado para dentro do processo, mas não saberia onde encontrar seu fim ou por onde ele haveria de ter começado.

Um “alguém” caluniador não identificável, um tribunal inacessível que demandará o processo, as autoridades superiores que nunca se poderá questionar ou responsabilizar, estes são índices de um poder difuso que não estaria previsto num processo judicial corriqueiro, segundo as prerrogativas do Estado de direito. Ainda assim, encontramos vestígios de alguma constitucionalidade, uma suposta legitimação: No processo penal movido contra K., existem advogados de defesa, comissões de inquérito, juízes que aplicam a lei. São apenas formalidades, desmentidas pelas situações arbitrárias em que se enredam: O tribunal não admite a defesa do acusado, apenas a tolera formalmente; o inquérito pelo qual K. se apresenta em defesa é um teatro, um espetáculo coordenado por sinais secretos entre um juiz de baixa instância e a audiência; o próprio juiz lê um romance frívolo enquanto julga K. Nada é levado a sério. Nada parece ter solidez, e ainda assim continua.

Tudo parece indicar que n'**O Processo** não se está discorrendo *apenas* sobre o funcionamento da lei. Algo estranho paira, está fora de lugar. Onde está a lei? O Estado de direito é descrito de tal forma que se confunde com a própria ficção que o narra. Kafka o desmonta. Demonstra a violência nua que rege o cotidiano de uma pessoa comum, constrangida por incompreensíveis forças ocultas. De que se trata o tribunal? Que lei ele aplica? Há um choque

entre o aparente tribunal da lei do Estado de direito e um “outro tribunal”, uma corte inquisitória, que parecem funcionar sob o mesmo nome, dentro e fora da lei. O romance elabora cuidadosamente um sintoma paranoico, em que todos os personagens são funcionários do tribunal, e espreitam, atuando nos segmentos sociais, cotidianos, frequentados pelo procurador Josef K. A lei indeterminada do tribunal superior se estende totalitariamente nesses espaços públicos ou privados: Está na residência de K., no ateliê de um artista, no emprego como funcionário do banco, na catedral, no bairro do subúrbio, etc. Uma vigilância sem interrupções se perpetua nas ações dos personagens, que trabalham para uma instituição penal que paira como um nome vazio a ser pronunciado.

A multiplicidade de estados que o romance pode suscitar, tendo como prerrogativas questões sociais como justiça, poder e violência, indica-nos que o processo se expande numa série de aplicações infinitas, a partir de um núcleo invariável de opressão. O processo jurídico movido por uma não identificada corte suprema corre por toda parte contra uma massa de anônimos. Não apenas K. é acusado. Há uma multidão sob julgamento. A calúnia que atinge o indivíduo também é uma calúnia contra a coletividade. A violência aplicada no processo é uma violência contra a população. Os dispositivos da calúnia a que somos apresentados são acionados por essa mesma população, são imanentes a ela, porque nunca se alcança a instância suprema, a instância decisória que condena a todos, se é que isso seria possível. Os acusados se reúnem em intermináveis filas de espera na esperança de uma absolvição que talvez nunca os alcance.

Em **Mil Platôs**, volume 2 (2011), Gilles Deleuze e Félix Guattari cunharam duas noções que podem nos auxiliar na análise do funcionamento da calúnia que circula contra K. e contra a coletividade. A calúnia poderia ser traduzida, em termos teóricos, como uma *palavra de ordem* ou como um *agenciamento coletivo de enunciação*.

“Em toda palavra de ordem, mesmo de um pai a seu filho, há uma pequena sentença de morte – um Veredito, dizia Kafka” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 13). Aqui os autores de *Mil Platôs* aludem à novela “O Verdicto” (2011). No confronto entre o protagonista Georg Bendemann e seu pai, uma sentença de morte é proferida: “[...] eu o condeno à morte por afogamento!” (KAFKA, 2011, p. 42). E é o que acontece. Impulsionado pela palavra de

ordem, Georg não vê outra opção senão fugir da presença do pai e saltar da ponte para o fundo do rio. O veredicto tem o peso de uma condenação judicial. É a palavra de ordem paterna, cujo discurso é atravessado por esse poder de dominação social, que cabe também a um juiz ou um sacerdote, por exemplo. O signo da calúnia em **O Processo** seria, segundo nossa hipótese, também uma palavra de ordem e sua sentença de morte. Um aspecto imanente da linguagem, que atravessaria todas as suas funções, não apenas o modo imperativo. Podemos encontrar palavra de ordem num pedido, numa sugestão, numa afirmação, numa negação, em diversos contextos pragmáticos da vida social. Um processo que seria uma amálgama jurídica, linguística e política. O romance poderia ser lido como um experimento dessa múltipla articulação, compreendendo a palavra de ordem caluniosa em todos os segmentos da vida cotidiana que julgam K. e o condenam para o tribunal.

A palavra de ordem tem duplo aspecto: ela decreta a morte e desata a fuga. Tanto K. quanto Georg Bendemann fogem. Mas o quanto essa fuga os aproxima da morte, o quanto poderia afastá-la?

Pois a questão não era: como escapar da palavra de ordem?, mas como escapar à sentença de morte que ela envolve, como desenvolver a potência de fuga, como impedir a fuga de voltar para o imaginário, ou de cair em um buraco negro, como manter ou destacar a potencialidade revolucionária de uma palavra de ordem? (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 62)

O signo da calúnia, palavra de ordem do processo, insere-se como uma palavra ambígua no sistema de dominação. Seria possível a K. apropriar-se da palavra de ordem e acusar de volta o tribunal, reivindicando seus direitos? Seria possível assumir uma atitude revolucionária e produzir uma palavra de ordem que não fosse uma calúnia, uma sentença de morte? Isto dependeria de como se desatasse a fuga: “Será destacada uma palavra de ordem da palavra de ordem. Na palavra de ordem, a vida deve responder à resposta da morte, não fugindo, mas fazendo com que a fuga aja e crie. Existem senhas sob a palavra de ordem” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 62). Como escapar da sentença de morte decretada por uma calúnia? Como criar saídas na fuga? Essas perguntas sobrevoarão nossa leitura do romance. Procuraremos explorar seus efeitos, decodificar suas senhas, identificar a componente criativa e revolucionária da fuga de K., estabelecendo diálogo com a epígrafe desta dissertação, extraída de um aforismo kafkiano: “O momento decisivo da evolução humana é permanente.

Por isso estão certos os movimentos revolucionários do espírito que declaram nulo tudo o que veio antes, pois nada ainda aconteceu” (KAFKA, 2011, p. 190). Se nada mudou na história humana, o momento decisivo de combate à sentença de morte não seria permanente? A transformação social não estaria sempre em aberto? Kafka estabeleceu a arena desse combate na ambiguidade do processo, e, ao fugir de sua acusação, K. desdobra sua palavra de ordem da palavra de ordem do tribunal.

Mas quem enuncia a palavra de ordem? A quem ela se dirige? Isto nos leva à segunda noção gestada por Deleuze e Guattari: o *agenciamento coletivo de enunciação*. O agenciamento mobiliza o sistema semiótico-linguístico na narrativa. A expressão dos signos evoca o conteúdo de uma máquina judiciária, que não se distingue de sua própria expressão. Dentro dessa máquina, opera-se o agenciamento de uma coletividade-povo: K, o caluniado. Neste ponto, dialogamos tanto com as ideias de Deleuze e Guattari quanto com o conceito “K, o povo” no livro **Sociedade do controle integrado: Franz Kafka e Guimarães Rosa** (2014), de Luís Eustáquio Soares¹. A máquina social judiciária, cuja sentença de morte é evocada pela palavra de ordem da calúnia, mobiliza um agenciamento de enunciação coletivo, o povo, as massas, os acusados, os caluniados, que dividem o destino dos oprimidos com K., o que possibilitaria enunciar uma segunda palavra de ordem, “K, o povo”.

Continuando o argumento a cerca de K, o povo, enveredemos pelo estudo **Franz Kafka: sonhador insubmisso** (2005b), no qual Michael Löwy argumentou uma interpretação sobre K., percebendo-o como uma letra que ecoa as vozes da coletividade sacrificada, e cujo processo materializa a arbitrariedade do sistema burocrático a que estão submetidos. A experiência entre K. e o povo na narrativa poderia estabelecer um paralelo com a própria experiência de Kafka como pária-judeu, como um excluído num povo excluído:

[...] ele vivenciou esse processo não simplesmente como judeu, mas também como espírito universal, *descobrimo na experiência judaica a quintessência da experiência humana na época moderna*. Em *O Processo*, o herói Josef K. não tem nacionalidade e religião determinada: a própria escolha de uma inicial no lugar do nome do personagem reforça sua identidade universal: ele é o representante por excelência das vítimas da máquina legal do Estado (LÖWY, 2005b, p. 117).

¹ Ao explicar a noção de agenciamento, Deleuze e Guattari extraem dos diários de Kafka que: “[...] *a literatura é a tarefa do povo*” (2014, p. 37).

Levando-se em consideração essa relação entre a experiência particular de Kafka como pária-judeu e a experiência universal das vítimas da máquina de Estado capitalista, perguntamo-nos: Quais possíveis configurações os oprimidos poderiam adquirir no texto literário perante a palavra de ordem do tribunal? Enunciar uma palavra de ordem dos oprimidos passaria por quais particularidades no seu percurso universal? Pretendemos, seguindo as consequências destas perguntas, analisar os diálogos entre os acusados e Josef K., rastreando os mecanismos de calúnia impessoal do tribunal kafkiano. Investigaremos historicamente essa questão literária.

Nisso pressupomos que a literatura seja uma máquina de expressão que percebe e produz efeitos históricos, políticos, estéticos e sociais na luta de classes. A perspectiva löwyana, embasada nas ideias do crítico alemão Walter Benjamin, contrapõe-se à historiografia oficial, a que narra a história dos vencedores, a que apresenta empatia com a classe dominante. Benjamin tem por objetivo “[...] escovar a história a contrapelo” (1994, p. 225), fazer uma história do ponto de vista das catastróficas derrotas que as grandes majorias sofreram. Uma história que escrevesse uma palavra de ordem revolucionária contra a sentença de morte que as classes dominantes decretam às coletividades. Os discursos da história e da literatura nos serão importantes pelo que eles têm em comum como narrativa da coletividade.

Na perspectiva benjaminiana, o historiador da cultura enfrentaria o desafio de pensar alternativas para reverter a individualização moderna – que está contida na própria forma romance em que foi escrito **O Processo**, por exemplo, com seu foco num herói, seus passos, suas vivências pessoais, etc. – em experiência coletiva, a contrapelo, com os oprimidos. O próprio Walter Benjamin, em seu ensaio sobre Kafka, oferece-nos uma leitura sobre a técnica narrativa de **O Processo** em sua maneira de contar a história dos oprimidos. O procedimento kafkiano de narrar não partiria de uma lembrança, um recordar-se, uma memória que desencadeasse o fluxo narrativo, e sim de um esquecimento, uma dificuldade de narrar o que aconteceu:

Quando os outros personagens têm algo que dizer a K., eles o dizem casualmente, como se ele no fundo já soubesse do que se tratava, por mais importante e surpreendente que seja a comunicação. É como se não houvesse nada de novo, como se o herói fosse discretamente convidado a lembrar-se de algo que ele havia esquecido (BENJAMIN, 1994, p. 156).

K. não sabe quem o caluniou? Ele é convidado a se lembrar. Diversas pistas seriam oferecidas a ele pelos outros personagens. A investigação dessa memória é adiada indefinidamente, K. continua recorrendo em seu processo. Tal passado secreto de seu caluniador ainda que esteja “[...] esquecido não significa que ele não se manifeste no presente. Ao contrário, é esse esquecimento que o torna presente” (BENJAMIN, 1994, p. 155). O esquecimento é índice de uma ultralembrança, um “nada de novo” que retorna a K. o tempo todo, em todos os lugares, em todas as vozes.

Os conteúdos primitivos, latentes, na narrativa kafkiana, não cessam de emergir na memória. O tribunal que sentencia e condena Josef K. não deixa de exercer sua sentença de morte sobre o povo, nisso nada mudou, e continuamos numa pré-história de violência, em que a potência revolucionária ainda está por se descobrir, porque “nada ainda aconteceu”. O romance de Kafka em sua lógica do esquecimento e da lembrança segue no encalço do núcleo inatingível dessa violência que perpassa os tempos. Para tanto, escreve um romance da vida de um certo Josef K., que, ao invés de se detalhar numa caracterização de um caso individual, faz desse caso individual um caso político, por processos de esquecimentos que suscitam a lembrança de uma história a contrapelo, coletiva.

É por isso que a metodologia desta pesquisa visará os caluniados de ontem e de hoje, incorrendo na preocupação histórica benjaminiana entre passado/presente, memória/esquecimento. Abordaremos o passado e o presente no horizonte de Kafka e no horizonte contemporâneo dos caluniados, localizando a palavra de ordem caluniosa do tribunal e o agenciamento coletivo de enunciação “K, o povo”, em seus efeitos, em seus procedimentos.

Formularemos também uma análise que tenha por pressuposto teórico a frase que Gustav Janouch atribuiu a Kafka: “A literatura é sempre uma expedição em direção à verdade” (2008, p. 195). Haveria – e nisso concordamos que Janouch teve uma percepção acertada – um pensamento quase conceitual no texto kafkiano, o que aproxima a obra desse escritor à filosofia, como nos seus “Aforismos” (2011). Algumas palavras são repetidas sistematicamente, obsessivamente, com precisão *conceitual*, mantendo-se uma determinada

semântica, mas também se desenvolvendo, diferindo-se nas diversas situações ficcionais de sua obra. São palavras como *processo*, *veredicto*, *inseto* e *metamorfose*.

Pensando a partir dessa abertura entre a prática literária e o pensamento filosófico, estabeleceremos uma analogia entre a ideia de processo em Kafka e o conceito de indústria cultural na **Dialética do esclarecimento** (1986), de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Em outras palavras, faremos uma comparação entre o processo de Josef K. e os mecanismos de dominação das massas na indústria cultural; não perdendo de vista que o direito kafkiano está cindido entre uma aparência legal, o próprio aparelho judiciário, e uma corte inquisitória, oculta, indeterminada, presente na vida e nas relações de toda a sociedade. Aprofundaremos a leitura da permeabilidade que a indústria cultural apresenta na vida moderna e contemporânea de modo a compreender as relações entre a estrutura burocrática da lei e a calúnia fora da lei.

O que denominamos aqui como uma *máquina de calúnias*, aquilo que constituiria o tribunal kafkiano, será desmontada e descrita em suas partes, em seu funcionamento. Antes de prosseguirmos, vejamos alguns exemplos desse aparelho em narrativas curtas de Kafka.

Na novela “Na colônia penal” (2011) há uma máquina de tortura que aplica a lei, escrevendo a sentença do crime na pele do condenado. O choque entre os pontos de vista do sistema judicial metropolitano, que conheceria o direito *formal* ao julgamento e à defesa, e do antigo sistema colonial, amparado na pura violência, encarna-se no diálogo entre um Explorador estrangeiro e um Oficial militar nativo. A máquina de tortura será substituída por um novo sistema, implantado pelo novo comandante da colônia. O sistema novo, contudo, não vem a instituir um progresso em relação ao primeiro, mas a reestabelecer o funcionamento de uma máquina punitiva, sob outros moldes, porém não abandonando a lógica primária da violência contra as massas.

Para esclarecer alguns aspectos dos bastidores que ligam o romance e as novelas, revisitemos um argumento que se encontra em **Kafka: por uma literatura menor** (2014, p. 74) de Gilles Deleuze e Félix Guattari: O romance desenvolve a ideia da máquina de uma forma abstrata, através da maquinaria social dos espaços institucionais, como a igreja, o trabalho, a residência, o ateliê artístico, etc. A novela pensa numa forma concreta de máquina, uma forma

reificada, que depende da máquina abstrata. Tendo em perspectiva esse argumento de Deleuze e Guattari, ponderamos que o escritor ajusta a ideia da máquina de punições na novela, para retomá-la, ampliada, no romance, configurada numa *máquina social de calúnias*. Kafka está experimentando os sentidos da injustiça e da violência, histórica e geograficamente. O que liga o centro e a periferia, o passado e o presente, é a máquina social, atualizada em diversos sistemas caluniosos, como na sentença desconhecida que adere ao acusado *formalmente* pelo tribunal ou ao condenado *brutalmente* na colônia. K. não sabe do que o acusam, como o condenado da colônia, mas já intui o funcionamento calunioso da máquina social no seu processo jurídico, supostamente localizado no mundo “civilizado”, o outro lado da colônia penal, mais alguém do que se imagina.

Observemos agora um segundo esquema da máquina de calúnias em outra novela kafkiana. Em “Um artista da fome” (2015) há uma crítica do espetáculo e do modo como a arte se transformou paradoxalmente em uma mercadoria inútil. O ator, o público e o empresário são reféns da máquina do entretenimento, que, como a máquina de tortura em “Na colônia penal”, envelhece e é substituída por uma novidade do mesmo esquema de dominação. O artista da fome, que entretém o público jejuando por quarenta dias, não consegue se sentir realizado, pois sua arte, transformada em imagem e em mercadoria para a mais-valia do empresário, não comunica a experiência única do jejum e nem permite que ele a viva até as últimas consequências. A indústria do entretenimento tem seus prazos, prenunciados nos quarenta dias a que se limitava o espetáculo em cada localidade, e por fim o artista: “[...] via-se abandonado pela multidão ávida por entretenimento, que já se amontoava em outros espetáculos” (KAFKA, 2015, p. 40). O funcionamento esquemático, limitado pelas regras do mercado, transforma as relações sociais e culturais, como a arte, em mercadoria na lógica da máquina de calúnias, que descarta o artista, e também o povo, ambos nunca satisfeitos.

Qual seria, portanto, a ligação entre o direito e o mercado? Entre a lei de “Na colônia penal” e mercadoria cultural em “Um artista da fome”? **O Processo**, por exemplo, não conjugaria esses dois blocos na figura do banco onde K. trabalha como procurador-geral? Seria possível traçar, então, um paralelo entre as máquinas das novelas, a maquinaria social de **O Processo** e a máquina ideológica da indústria cultural? Se a literatura de Kafka conseguiu captar algo dessas máquinas, quais seriam seus desdobramentos no contemporâneo? Um dos objetivos

dessa pesquisa será pensar o funcionamento da máquina de calúnias, que se mistura ao funcionamento da máquina da legalidade, como um processo análogo ao da indústria cultural. Dessa maneira, subdividirei minha argumentação em algumas etapas:

No segundo capítulo, “Para uma crítica do direito”, pretendemos compreender as representações do direito n'**O Processo** pela via de uma crítica política e cultural das instituições jurídicas e das regulamentações biopolíticas. Recorreremos aos argumentos de Karl Marx, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Walter Benjamin, dentre outros.

No terceiro capítulo “Para uma crítica da indústria cultural”, pretendemos aprofundar a leitura de K. como funcionário do banco, sua função na luta de classes, abrindo espaço para conjugar a crítica do direito e a crítica da indústria cultural. A discussão será embasada em teóricos como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Guy Debord, Octavio Ianni, Eduardo Galeano, e outros.

No quarto capítulo “Franz Kafka e os caluniados contemporâneos” realizaremos uma análise histórica e literária, entrelaçando a percepção do mundo ficcional kafkiano e a do mundo contemporâneo, tendo em perspectiva as ideias de Fredric Jameson, Alain Badiou, Edward Said, Raymond Williams, e outros. Procurarei analisar os diálogos entre K. e os acusados em seu agenciamento coletivo, “K, o povo”, na máquina de calúnias da indústria cultural.

Partimos, dessa forma, para a crítica do direito, de modo a indagar o seguinte problema, que nos permitiria formular, num primeiro momento, as posições processuais dos caluniados e dos caluniadores na máquina social de calúnias: Na literatura de Kafka, o que significaria o direito?

2. PARA UMA CRÍTICA DO DIREITO

“O senhor pode objetar que não se trata de maneira alguma de um processo, e tem toda razão, pois só é um processo se eu o reconhecer como tal” (KAFKA, 2005, p. 45). Essa frase que Josef K. enuncia em sua defesa no primeiro inquérito norteará o argumento deste capítulo. K. compreende um ponto decisivo. O seu processo só poderá existir, efetivamente, se ele acreditar na legitimidade da lei sob a qual está sendo julgado, e se agir conforme é esperado por seus caluniadores. A aceitação de uma culpa inexistente por parte do acusado é uma etapa fundamental para o andamento do processo. Sobre a relevância de uma subjetivação para manter as relações de legalidade, Michel Foucault em **Vigiar e Punir** asseverava que: “A teoria do contrato só pode responder a isto pela ficção de um sujeito jurídico que dá aos outros o poder de exercer sobre ele o poder que ele próprio detém sobre eles” (2008, p. 251). Eis o contrato social, em sua ficcionalidade: A lei seria um acordo que pressuporia duas ou mais partes, uma equivalência, justa, legitimamente embasada. Foucault mostra que a lei faz parte das relações de poder, relações essas desiguais, políticas, em disputa de forças, e sua narrativa contratual é apenas um momento dessa disputa, não o seu objetivo.

Kafka desdobra uma palavra de ordem da palavra de ordem jurídica, um possível caminho para escapar de sua sentença de morte. Ao não aceitar declarar-se culpado perante o tribunal, ele desmonta o processo em sua farsa. Não se trata de um processo legal a não ser que K. o reconheça como tal. Deleuze e Guattari, assim como Foucault, descrevem como o poder político perpassa a lei e qual é o efeito que Kafka extrai disso:

Kant fez a teoria racional do reviramento, da concepção grega à concepção judaico-cristã da lei: a lei não depende mais de um Bem pré-existente que lhe daria uma matéria, ela é pura forma, da qual depende o bem como tal. É bem o que enuncia a lei, nas condições formais em que ela mesma se enuncia. Dir-se-ia que Kafka se inscreve nesse reviramento. Mas o humor que ele coloca nisso dá mostras de uma intenção totalmente outra. Trata-se menos para ele de delinear esta imagem da lei transcendente e incognoscível que de *demonstrar o mecanismo* de uma máquina de uma natureza totalmente diferente, que tem somente necessidade dessa imagem da lei para coordenar suas engrenagens e fazê-las funcionar junto “com um sincronismo perfeito” (desde que essa imagem-foto desaparece, as peças da máquina se dispersam como na Colônia). O Processo deve ser considerado como uma investigação científica, um relatório de experiências sobre o funcionamento de uma máquina, em que a lei corre fortemente o risco de desempenhar o papel de armadura exterior (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 81-82).

O direito legal aponta para um problema de outra ordem: uma máquina de calúnias, espalhada no corpo social, e que escapa à própria lei. Kafka aproxima os dois lados: o mundo social é o mundo da lei e vice-versa. Ao colocar essas situações em um confronto que não se resolve, cria-se um efeito de humor. A lei é esvaziada de seu conteúdo grave, transcendente, e reduzida à imanência de suas relações falhas, cotidianas. Os personagens disputam o aparato jurídico e deixam pistas para seus interesses pessoais de poder. Na cena do primeiro inquérito, todos os movimentos são farsescos, K. vai descobrindo e revelando os gestos secretos que conduzem as risadas do público, num ambiente pretensamente sério: uma sala de audiência do tribunal. Por fim, o foco do drama de K., que expande seu discurso em direção ao coletivo, a todos os acusados que como ele exercem seu papel nessa farsa, é desviado por um incidente amoroso no canto da sala de audiência. Toda essa comédia kafkiana vem a confundir o mundo da lei e da justiça com o mundo cotidiano, com as falhas humanas, com os interesses sociais, extraindo um efeito cômico de crítica do direito.

Este é um movimento que poderia ser comparado àquele que Karl Marx fez em sua juventude na **Crítica da filosofia do Direito de Hegel** (2013a) ao localizar na constituição do indivíduo burguês, o cidadão, uma ficção jurídica. Para Marx, na construção de uma sociedade democrática, como igualdade radical, e não apenas formal: “O homem não existe em razão da lei, mas a lei existe em razão do homem, é a *existência humana*, enquanto nas outras formas de Estado o homem é a *existência legal*” (MARX, 2013a, p. 56). O contrato jurídico burguês nada mais é do que uma mistificação em que o homem está alienado de si mesmo e de suas relações pessoais, sociais, concretas. Ele vive em função de sua *existência legal* que o domina. Essa autoalienação do homem, podemos traduzi-la como o esquecimento da história, a naturalização da sociedade burguesa, a seriedade transcendente de suas instituições mistificadoras. Por isso, propomos pensar uma crítica do direito, em sua comicidade, em seu distanciamento, uma crítica dessa *existência legal* que aliena a *existência humana*, e que Kafka soube perceber muito bem, em sua narrativa, na qual os personagens abrem mão de se defenderem com seus próprios recursos ao jogarem com a burocracia da lei, o tribunal, que por sua vez está fora da lei. A crítica conjugada de Kafka e Marx é uma crítica cômica, no sentido de reencontrar, tal como no movimento da armadura exterior da lei à máquina que a sustém, a *existência humana*, em sua imanência, em sua materialidade mesma, que define os rumos da lei.

Ainda conforme os questionamentos do jovem Marx quanto à igualdade formal, de modelo burguês, e que se apossou do Estado para determinar seu conteúdo de classe, excluindo as outras classes, a originalidade do argumento marxiano reside na reivindicação de um direito cujo conteúdo fosse uma igualdade radical, realmente democrática, mas a partir de um sujeito coletivo: o proletariado moderno. A lógica do cidadão é falha porque enuncia que todos são individualmente iguais perante a lei, o que não passa de um formalismo vazio dentro de uma sociedade dividida em classes sociais.

A partir do ponto de vista do sujeito coletivo, Walter Benjamin leu a história a contrapelo da tradição do oprimido, resgatando a luta de classes marxiana. O sujeito oprimido, sem voz, desamparado pela lei, encontra-se dentro da jurisdição de um direito burguês que não o reconhece, mas que enuncia que todos são iguais, iguais segundo as regras de um pernicioso mecanismo contratual. Esse “eu não reconheço o processo” que K. enuncia é um ponto crucial na defesa do sujeito coletivo, o povo, na sua luta por direitos, pronunciando sua palavra de ordem contra a sentença de morte decretada pelo tribunal.

Ressaltamos ainda que Marx, na sua crítica a Hegel, abandona a universalidade histórica, o idealismo, e desvenda a *práxis* da luta de classes, numa base materialista, a partir do argumento dos trabalhadores explorados, em sua condição particular, para atualizar dialeticamente a condição universal de todos os oprimidos. Levaremos em consideração esse fator subjetivo ao analisar a literatura moderna de Kafka, sob o ponto de vista de *uma crítica do direito*.

Nos próximos passos, para explicar algumas questões dispersas na escrita fragmentada e incompleta de Kafka, estabeleceremos algumas relações entre seus romances e também um breve excursão pela **Carta ao Pai** (2013). Faremos os comentários a partir de **O Processo** e retornando a ele. No primeiro romance **O desaparecido ou Amerika** (2003), que Kafka começou a escrever por volta de dois anos antes de **O Processo**, Karl Rossmann, o protagonista, é expulso da Europa em direção aos Estados Unidos. É um imigrante que encontrará no mundo novo um velho dispositivo de poder: a disciplina.

2.1. K. e o processo: a disciplina

Não interprete mal a situação – disse o senador a Karl –, trata-se talvez de uma questão de justiça, mas ao mesmo tempo de uma questão de disciplina. Ambas, e em especial a última delas, estão nesse caso sujeitos ao julgamento do senhor capitão (KAFKA, 2003, p. 38).

No capítulo inicial “O foguista”, a cena se passa num navio alemão que aporta em Nova York. O emigrante Karl Rossmann assume a defesa de um trabalhador das caldeiras perante seus superiores. O confronto esboça um tribunal simbólico, inaugurado por suposta calúnia de outro funcionário, um certo Schubal, contra o foguista. Nesse escrito póstumo e inacabado, assim como os seus outros romances, aos quais temos acesso através de folhas de rascunhos, Kafka ainda riscou uma frase na fala do senador: “Mas disciplina e justiça não se misturam” (2003, p. 38). Aqui já se esboça a dissociação que atravessará os pesadelos de Josef K. em **O Processo**: O tribunal não está preocupado com a justiça, porque já se inscreve num outro regime de poder, o regime disciplinar, de obediência e treinamento, ainda que *apareça* como um regime penal, a jurisdição sobre os direitos do trabalhador. Ambas, justiça e disciplina estão sob a decisão de uma figura de autoridade, o capitão do navio, que, em sua função, para manter a máquina funcionando, não pode deixar com que seus subordinados se sublevem, buscando seus direitos. É necessário que eles *saibam seu lugar*. Os sujeitos disciplinados, em suas funções de patrão e empregado, são constituídos pelo poder que os subjuga, e cumprem seus papéis. Karl Rossmann falha em sua defesa do foguista, sendo levado pelo senador, seu tio, para Nova York, aonde vai se deparar com tantos outros processos kafkianos.

Em **Vigiar e Punir** (2008), Foucault discorre sobre o conceito de disciplina. O livro é uma investigação do surgimento da instituição carcerária nos séculos XVIII e XIX e suas consequências para o século XX. O poder disciplinar de punição pode ser observado em todas as suas nuances ao se constatar como o regime jurídico sofreu uma série de transformações ao se construir, anexo a ele, o regime penitenciário. O nascimento da prisão é também o da sociedade disciplinar, a qual reproduz a lógica carcerária por toda parte. O teórico francês acompanha em seu livro o desenvolvimento desses mecanismos disciplinares, que regulam cada vez mais o poder soberano, diminuindo a influência monárquica. Na sociedade da disciplina, o poder soberano sofre uma metamorfose, porque a punição, que era direito do soberano, espalha-se, percorre, circula, com o efeito de: “[...] inserir mais profundamente no

corpo social o poder de punir” (FOUCAULT, 1987, p. 70). Nas diversas instituições da sociedade disciplinar, a escola, a fábrica, a prisão, o exército, o asilo, o hospital, etc., atribuem-se aos indivíduos, em suas posições institucionais, o poder punitivo que na sociedade de soberania cabia àqueles poucos que não pertenciam à categoria de súditos.

A partir de então, os “súditos” se punem entre si por escalas de hierarquias descentralizadas. Novos mecanismos econômicos de poder emergem e se adaptam à produção. A vida cotidiana se autorregula, numa lógica que, em termos carcerários, é um confinamento que tem como finalidade o próprio confinamento. Como na novela “Na colônia penal”, a disciplina é escrita na pele do condenado, passa a fazer parte integrante dele, de sua vida: “A disciplina ‘fabrica’ indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício” (FOUCAULT, 1987, p. 143). Não seria à toa que Foucault elenca, junto à prisão, também a fábrica, como modelo de disciplina: a economia do poder disciplinar surge no contexto de generalização da sociedade capitalista, numa reformulação do poder soberano de Estado, que não será mais exercido pela classe aristocrática, e passa a ser administrado, gerenciado, pela burguesia, a qual não assume o poder soberano, mas o reproduz nos comportamentos das próprias classes subalternas.

As classes oprimidas se inserem na engrenagem do modo de vida de uma soberania disciplinar. É por isso que, como afirmou Josef K., só seria um processo se ele o reconhecesse. Na disciplina, os atores do processo penal, para exercer o poder de punir, acionam o dispositivo da confissão, pelo qual: “[...] o próprio acusado toma lugar no ritual de produção da verdade penal. [...] todas as formas possíveis de coerção serão utilizadas para obtê-la” (FOUCAULT, 1987, p. 35)². Não se trata mais de um poder soberano que se orgulha de dar demonstrações exibicionistas de prostração do criminoso, a sangrenta humilhação de seu corpo num suplício em praça pública. Isso inclusive gerava um grande contratempo para o monarca ao insuflar na população uma empatia com a vítima e o ódio ao poder. Na sociedade disciplinar, o indivíduo deve aceitar ser punido, e até certo ponto desejar ser punido. Reconhecer e validar seu processo é essencial para que a punição possa prosseguir. Josef K. põe o tribunal na berlinda quando revela que seus procedimentos disciplinares não são isentos

² O dispositivo confessional da sociedade disciplinar liga as tecnologias de poder às subjetividades. Na sociedade de controle, que veremos mais à frente, sob a hegemonia da indústria cultural, a confissão vai adquirir configurações fundamentais para a análise do poder.

de exercerem um poder soberano que o suplicia e também o coletivo. Ao não se confessar culpado, o ritual de extrair a verdade penal do acusado, tornando-o condenado, não se completa. Não seria à toa que o processo mais uma vez o traga, combatendo a postura não confessional de K., a partir da cena cômica do incidente amoroso na sala de audiência, e que despista a atenção de todos.

Ao não se confessar, K. profere seu agenciamento coletivo de enunciação, evocando os diversos acusados que estariam em processo, junto a ele, e experimentando uma palavra de ordem para combater a sentença de morte do tribunal. Ele identifica dentro do direito, um não direito, e o combate. É nesse sentido que os comentários do autor de **Vigiar e Punir** nos são mais uma vez pertinentes: “Temos antes que ver nas disciplinas uma espécie de contradireito. [...] o contradireito se torna conteúdo efetivo e institucionalizado das formas jurídicas” (FOUCAULT, 1987, p. 187). O aparelho judiciário e suas formas jurídicas são o palco de um poder disciplinar que normaliza os indivíduos, adapta-os ao modo de vida da sociedade de punições.

É por isso que a crítica do direito em Kafka extrapola o âmbito puramente jurídico da justiça, sendo também uma questão de disciplina e de norma. A norma é feita sob medida para os acusados e caluniados se confessarem, fazendo valer o contradireito do contrato burguês. K. reafirma seu lugar como ponto subjetivo do povo, que, dentro do aparelho, questiona-o, refuta o contradireito institucional e enuncia o direito por vir das coletividades caluniadas. O ponto de vista do sujeito coletivo, a classe operária, para Marx, pode adquirir uma estratégia de luta pertinente ao se posicionar na luta de classes de modo não confessional. Como a experiência de K. demonstrou, não adianta defender o trabalhador das caldeiras pensando apenas em termos de justiça. O poder soberano tem que ser traduzido em termos de disciplina. A autopunição do foguista é evidente. O adestramento, o medo de afrontar seus superiores, são características que tornam a defesa inútil. A punição se completa quando a disciplina faz o operário confessar-se, aceitar sua condição de acusado individual, impedindo o sujeito coletivo de se enunciar.

Abrem-se parênteses para comentarmos que, nas disciplinas, não apenas se pune, mas também se vigia. A vigilância da sociedade disciplinar vai ser traduzida por Foucault na imagem da

prisão estilo pan-óptico: Uma torre de vigilância central e as celas individuais dos detentos em formato de círculo; a sensação eterna de que se está sendo observado, mesmo que não haja ninguém na torre. A vigilância produz e é produzida no pan-óptico. A torre é menos importante que os próprios detentos, que devem se inserir na lógica circular de vigilância total. *Todos sabem que estão sendo vigiados, portanto vigiam.*

Nas relações de poder da hierarquia disciplinar, que é uma estranha hierarquia, não só *vertical*, mas principalmente *horizontal*, o saber também extrai efeitos de poder. Foucault argumenta que se desenvolve um mais-saber excedente. Há toda uma política do saber. O pan-óptico é uma máquina de produzir mais-saber no cotidiano social, assim como, no chão de fábrica, a mais-valia analisada por Marx, em **O Capital** (2013b), é o valor excedente extorquido do trabalhador. O mais-saber, a mais-valia, sobre o trabalho do povo, como o caluniado fogueira, encontra um ponto de desarticulação em Karl e em K, que desconfiguram o pan-óptico, porque não se confessam, reduzindo-se a essa letra, a esse povo, indeterminados, plurais, sem disciplina.

Foucault (1999) também gestou a ideia de biopoder ou biopolítica. Na época do surgimento da sociedade disciplinar, surgiu a preocupação em administrar a espécie humana, produzir comportamentos, modos de viver. Isto está ligado a um discurso que circunscreve o homem como ser biológico. Diferentemente do modelo do poder soberano, que controlava a população com a *ameaça de morte*; na biopolítica disciplinar, todos se submetem a punir e serem punidos, a vigiar e serem vigiados, a *fazer viver* sob determinadas regulamentações.

Foucault (2008) também traça historicamente o desenvolvimento dessa biopolítica, sua penetração no corpo social, até suas formas mais recentes no século XX. Para compreendê-las temos que rastrear o modo da economia capitalista se instituir como verdade subjetiva. Para a biopolítica liberal, burguesa, o mercado determinaria o valor de verificação da governamentalidade dos Estados, determinaria subjetivamente se um Estado é bem governado ou não, como gerenciá-lo, como administrá-lo, pelas regras do mercado. O liberalismo, nesse sentido, é uma arte de governar, que se impõe como verdade subjetiva. Aprofundando-se o capitalismo, num sistema mundial integrado, a arte liberal de governar se expande. As práticas do liberalismo operam por essa máxima de “governar bem é governar

menos”, uma redução do Estado pelos mecanismos do mercado, um alargamento da sociedade civil a um nível paranoico, totalitário, pan-óptico.

O biopoder sobre os corpos disciplinados, sobre as populações como espécie, inseridos numa “liberdade” de mercado, faz funcionar a sociedade pan-óptica de vigilância, invisível e total, por toda a parte, agenciada pelos caluniados, que caluniam outros caluniados, numa máquina de mais-saber, mais-valia, parasita, imanente a esse sistema calunioso. A palavra de ordem do tribunal, e sua sentença de morte, é a calúnia circulante que faz com que os caluniados se vigiem e se punam. Como se trata de um poder sobre a vida, o nascimento da biopolítica estabeleceu um problema para se pensar os limites do direito, no sentido de que a punição não é mais responsabilidade exclusiva do Estado, mas um compromisso de todos os que estão submetidos à civilização burguesa. A vida e a política compõem o par indiscernível da biopolítica: uma interferindo continuamente na outra.

Kafka soube captar as consequências do biopoder, da biologização da vida humana, ao descrever as minúcias da transformação de Gregor Samsa em inseto na novela **A Metamorfose** (2009). A gênese orgânico-biológica do corpo é a componente que afeta aos que estão sujeitos à norma prisional da sociedade disciplinar. Gregor, este inseto, coberto de dívidas e vergonha, cercado por todos os lados, nada mais pode fazer além de soltar seus silvos selvagens, balançar suas inúmeras pernas e correr por toda a superfície de seu quarto. Sua realidade crua de inseto imerge numa experiência assustadora, mas que não é surpreendente, porque é a regra das coletividades caluniadas.

Novamente com Marx (2013a), fez-se a crítica de como o direito hegeliano separa artificialmente o Estado político e a sociedade civil. O jovem Marx denuncia o caráter alienante e mistificador dessa separação e procura pensar como o Estado é produzido pelos agentes históricos, concretos, da própria sociedade. Nesse ponto, a teoria marxiana do direito abre um horizonte para se pensar a biopolítica, junto com Foucault, e, frisamos mais uma vez, *para uma crítica do direito*. O Estado não seria uma entidade artificial a nos governar, mas uma figura espectral que encarna os conteúdos da luta de classes que o disputam, estabelecendo sua biopolítica. No capitalismo, essa biopolítica é a arte de governar liberal, burguesa.

Podemos, portanto, no próximo subcapítulo, transitar do ficcional ao biográfico, e vice-versa, no sentido de que a escrita literária de Kafka parece jogar com essa indiscernibilidade entre a vida e o direito, numa perspectiva biopolítica. Observaremos no próximo tópico o biopoder agindo desde **O Processo** à **Carta ao Pai**, continuando a desvendar os caminhos que K. percorre, como K., o povo, o caluniado, em sua palavra de ordem, não reconhecendo o processo, desmontando sua farsa, narrando-o em sua comicidade.

2.2. K. e a biopolítica: uma carta ao pai

Lendo a impessoalidade do processo movido pelo tribunal contra K., podemos observar a relação entre direito, disciplina e biopolítica. Aqui nos ateremos a um segundo processo, mais pessoal, o tribunal da família Kafka, que no seguinte trecho da **Carta ao pai** (2013)³, tem como objeto ao próprio Franz, suas irmãs e seu pai:

[...] esse processo terrível que paira entre ti e nós, em todos os seus detalhes, por todos os lados, em todas as suas circunstâncias, de longe e de perto; esse processo, no qual sempre afirmaste ser o juiz, embora sejas, pelo menos nos aspectos mais importantes (aqui deixo a porta aberta para todos os enganos que eventualmente possam cruzar meu caminho), parte tão fraca e ofuscada quanto nós (KAFKA, 2013, p. 57)

Assim como na novela “O Veredicto”, a questão aqui é a sentença de morte que envolve a palavra de ordem do pai-juiz. É de se notar, contudo, que o poder soberano encontra contestações na carta, o suicídio não se mostra algo tão inevitável como na novela, outras questões vêm a perturbar esse veredicto, atrasá-lo. É na busca de saídas para si mesmo e para seu pai que Kafka começa a gestar outra palavra de ordem.

A palavra de ordem kafkiana é marcada pela formulação de hipóteses no subjuntivo (mas, e se... e se...). A palavra de ordem propriamente imperativa se reduz a alguns usos, como na voz que mistura a do pai e a do tirano: “[...] cujo direito está fundado sobre sua pessoa, não sobre

³ À primeira vista, haveria uma diferença entre, de um lado, os romances e as novelas e, do outro, as cartas. Estas se dirigiriam a destinatários reais e aqueles lidariam com um mundo ficcional. Do ponto de vista estético, parece-nos que esta cisão não se sustenta. As cartas são permeadas de estilo literário. Os romances e as novelas guardam uma memória secreta dos diversos personagens da vida de Kafka. Na economia da escrita, forma-se um todo inapreensível, vida e escrita, que lemos na singularidade de sua letra.

o pensamento” (KAFKA, 2013, p. 29). Esse pai que é deus, rei, tirano e juiz faz parte do mundo de infância de Kafka, e não foi plenamente superado pelo adulto. O choque entre a enunciação da palavra de ordem no imperativo e no subjuntivo abre caminhos dentro de um processo ambíguo, que deixa duas portas em aberto: “[...] o sentimento de culpa exclusivo da criança *em parte* foi substituído pela compreensão do nosso desamparo comum” (KAFKA, 2013, p. 35, grifo nosso). O pai, o senhor Hermann Kafka, nesse processo é, ao mesmo tempo, juiz e réu, assim como Franz, de certa maneira, também é réu e juiz de seu pai. A carta ao pai é um curto-circuito das relações sociais, familiares, que não obedece a uma lógica de culpado e inocente. Há um desmonte da hierarquia do aparelho punitivo disciplinar imanente à vida social, em sua biopolítica, e que toma forma de protocolo jurídico nessa carta. Esse curto circuito, escrever a carta ao pai, seria uma maneira de cavar saídas perante a sentença de morte, explorando as fissuras da palavra de ordem caluniosa.

Kafka não se demora a por as cartas na mesa: “Tu me perguntaste recentemente por que afirmo ter medo de ti” (2013, p. 17). O sintoma é localizado no início: o fantasma do pai, o Édipo. *Mas o processo corre acima e entre os que estão envolvidos*, em outra instância, parasitando o pai e os filhos propriamente ditos. O juiz e as partes são julgados por essa misteriosa entidade superior que lhes está alienada. É como se Édipo não pudesse funcionar, ainda que fantasmagoricamente sempre retornasse com esse pai-tribunal. A carta ao pai se prolonga em suas extensas páginas na tentativa de escapar, de fugir, e criar ali onde o pai falhou. Para avançarmos nesse argumento, precisamos adentrar o pensamento a cerca do sintoma edípico⁴, antes de retornarmos ao problema de sua superação.

Num primeiro caminho, para desvendarmos o funcionamento de um inconsciente que faz sintoma em Kafka, observaremos a própria escrita da *carta*, seu envio, sua enunciação, seu discurso. Sigamos a pista da linguagem, passando por uma narrativa de Edgar Allan Poe, e voltando a Kafka.

⁴ O sintoma de Kafka será analisado em sua relação com aquilo que Jacques Rancière (2009a) vai nomear de inconsciente estético. Aqui não pretendemos fazer clínica, nem teorizar sobre a *práxis* do consultório, apesar do diálogo com as teorias clínicas deste subcapítulo. Intencionamos esboçar uma leitura estética das obras literárias, passando pela ideia de inconsciente, que ganhou uma trajetória de pensamento teórico-científico com a psicanálise, mas que também tem sua trajetória, sem conceito, na arte.

Jacques Lacan fez sua primeira leitura sobre o conto “A carta roubada”⁵ (1978), de Edgar Allan Poe, no seu “O Seminário sobre *A Carta Roubada*” (1978). Anos depois retomará essa leitura, sob os pressupostos d’**O Seminário 18**: de um discurso que não fosse semblante (2009). As considerações de Lacan nos auxiliarão a trilhar o sintoma latente na palavra *carta*, num passeio pelos equívocos da linguagem. O significante *lettre* (em francês) tem a propriedade linguística de significar tanto letra, quanto carta. Em Poe, o significante *letter* (em inglês) também apresenta essa ambiguidade. Nessa dupla acepção da carta/letra, Lacan infere que: “[...] uma carta sempre chega a sua destinação” (1978, p. 48). O trajeto que faz a *carta* retorna para sua própria *letra*, sua própria escrita, cujo objetivo, cujo sintoma, residiria em si mesmo, mesmo que de forma oculta. Ainda que não atinja seu destinatário – e no caso da carta de Kafka, seu pai nunca a leu –, ela chega ao seu destino, voltando como uma mensagem invertida.

Quais são os efeitos provocados pela carta/letra? O que está escrito no próprio conto, *literalmente*, que nos permita prosseguir? Qual seria essa destinação que Kafka soube encontrar nessa carta, nunca lida por seu destinatário, mas retrabalhada, reescrita, objeto de criação, como qualquer uma de suas obras ficcionais? Uma hipótese que direciona as pesquisas de Lacan desde os **Escritos** (1978) é o de que *o inconsciente é estruturado como linguagem*. Para investigar os efeitos dessa letra/carta, em seu sintoma, devemos procurar as pistas que foram deixadas nos discursos dos personagens. Rastreemos, portanto, seus movimentos no enredo de “A carta roubada”:

Tudo começa quando a carta em questão é furtada da Rainha pelo Ministro D..., que a chantageia com a possibilidade de divulgar o conteúdo da missiva. Sugere-se um escândalo, um crime de alta traição por parte da Rainha, envolvendo o destinatário, uma certa personalidade da corte. Se a informação saísse a público, isso a prejudicaria imensamente. A Rainha chama a polícia para reaver a carta em segredo. Todas as tentativas fracassam, ainda que se recorram aos métodos mais precisos, a toda a experiência que o corpo policial tem em rastrear as mínimas arestas que os criminosos utilizam para esconder bens preciosos. O chefe da polícia, o delegado G..., recorre ao detetive Auguste Dupin para reaver o objeto roubado.

⁵ As ideias deste subcapítulo retomam um ensaio anterior: “A Polícia e o Estado à procura d’ ‘A carta roubada’: uma letra em suspense entre Franz Kafka e Edgar Allan Poe” (SERRANO, 2016, p. 45-56). A chave do ensaio encontra-se na leitura do significante “carta”, comum ao título de ambos os textos.

Todos sabem que a carta está em posse do Ministro, ainda que, por algum motivo misterioso, tenha se tornado irrastrável. Está dentro de sua residência, ao mesmo tempo não está. Dupin, vendo a perfeita oportunidade para conseguir um bom pagamento com esse curioso caso, em que não se deve descobrir quem é o criminoso, *mas sim como reaver a carta roubada*, joga um jogo de duplos com o Ministro, pensa como detetive e criminoso, como matemático e poeta. Dupin furta de volta a carta, diz-se partidário da Rainha em política, e ainda, vingase do Ministro, do qual guardava uma antiga mágoa.

Este é um resumo dos movimentos mais imediatos da narrativa. Todas as conspirações e jogadas políticas contidas aqui acontecem dentro de um determinado arranjo, uma estrutura simbólica, à qual os personagens ora aderem, ora se opõem. Esse arranjo é aquilo que Lacan (2009) denominará o semblante de uma época. Localizar esse semblante é encontrar pistas da estrutura edípica de uma sociedade. Um significante-mestre se codificaria através dos diversos discursos subordinados a ele, fazendo, portanto, semblante desses discursos, tornando-os partes e contrapartes do simbólico. A carta roubada escapa à polícia, ao Ministro, e passa por Dupin, depois retorna à Rainha. De alguma maneira, a carta é aquilo que o semblante do Rei não pode alcançar. A carta, esse significante vazio, desafia o significante-mestre, aquele que determinaria os sentidos de um semblante. A carta não faz semblante, e, esvaída de sentido, produz efeitos, como diz Lacan (2009), *feminizantes*, nos discursos dos personagens. Dupin, por exemplo, ao se ver em posse da carta roubada, deixa de lado sua postura calculista de detetive e se deixa levar por um sentimento de ódio e vingança contra o Ministro. Esse efeito de *feminização* que a carta provoca produz fissuras no semblante masculino de dominação.

Lacan posiciona a estrutura do semblante a partir de quatro discursos: senhor e escravo, analista e histérica. O tribunal kafkiano que move o processo – ou o Rei, no conto de Poe – projeta-se a partir do discurso do senhor, o significante-mestre, e determina os outros discursos. Não seria coincidência que tanto o Rei, quanto o tribunal seriam invisíveis. Eles só poderiam ser localizados no contato com outros discursos. A Rainha, por sua vez, está para o discurso da histérica, aquela que causa uma cisão no discurso do mestre, e não seria à toa que sua carta produziria efeitos de *feminização*, como consequência de sua posição. A polícia seria o discurso do escravo, pois obedece às cegas as ordens do mestre, com suas análises

matemáticas, na categorização do mundo existente para torná-lo semblante. O detetive Dupin e o criminoso Ministro D... seriam variantes do discurso do analista, que tem por objetivo ligar-se ao caso da histérica e lidar com seu sintoma.

Como veremos, Dupin e o Ministro seriam analistas diferentes entre si, ainda que o façam por procedimentos semelhantes, no manejo da carta/letra: Por um lado, o uso de análises matemáticas, *que fazem semblante policial*; por outro, a produção poética, *que faz um discurso que não fosse o semblante policial*. Tal como na carta ao pai de Kafka, culpado e inocente, detetive e criminoso, racional e irracional trocam de lugar nessa disputa pelo objeto furtado. A sensibilidade artística captada no conto de Poe prevê que a carta/letra seria inacessível ao cálculo policial. Poe percebe que algo na estética escapa da ordem do existente, do Estado, do Rei, da polícia, do pai, e tem que ser disputado no campo dos analistas.

N’O Seminário 23: o *sinthoma* (2017), Lacan pontua que a função da polícia é a de circular. Circular o quê? Ora, nada mais que o saber, o saber da polícia, que esquadrinha o real para o simbólico, produz fórmulas. Depois se pergunta: *o que produz furo no saber?* Como localizar essa carta roubada, cuja letra se recusa a ser lida? A carta é uma “[...] luva que se vira no avesso [...]” (POE, 19178, p. 230), segundo a imagem de Dupin, e, em sua inacessibilidade, causa um furo inesperado no círculo policial. As cartas de Kafka e Poe, na letra da escrita, experimentam o potencial do inaudito, do inexistente, como contestação do saber estabelecido. A polícia circula no saber e não encontra a carta. A polícia, como vimos, acumula conhecimento para fazer seu trabalho, está qualificada para isso, para a vigilância, agindo como no modelo foucaultiano do pan-óptico, em que a polícia está para todo lado da sociedade, não há espaço onde não esteja. Ainda assim, tendo toda essa abrangência, é impossível que encontre a carta roubada. Isto não significa que seja desprovida de saber, muito pelo contrário:

A polícia, como vocês sabem, não nasceu ontem. Três lanças no chão, três lanças no *campus*: desde que vocês conheçam um pouco do que Hegel escreveu, saberão que isso é o Estado. O Estado e a polícia, para quem tiver refletido um pouquinho –, e, quanto a isso, não se pode dizer que Hegel esteja muito mal situado –, são exatamente a mesma coisa (LACAN, 2009, p. 95)

A problemática do saber e da polícia é apresentada por Lacan (2009) quando ele nomeia em suas aulas os discursos do senhor e do escravo como discursos do mestre e do universitário: Se de um lado, o universitário/escravo produz gozo, saber, trabalho; do outro, o mestre/senhor produz mais-de-gozar, mais-saber, mais-valia sobre o trabalho. O Rei, o discurso do mestre, o discurso do capitalista, parasita o trabalho e o gozo da polícia/escravo, cuja função é circular, punir e vigiar para o mestre.

A relação aqui é entre polícia e política. A polícia e o Estado circulam a política sob a ordem do Rei. O Estado de polícia, para recuperarmos uma expressão de Foucault (2008), é instaurado, inicialmente reprimindo a sociedade, no mercantilismo, no absolutismo, e posteriormente se inserindo nela como um dispositivo de biopolítica com as sociedades liberais. Há um vínculo secreto entre o poder soberano e o disciplinar. De dentro do Estado de direito burguês é reativado o Estado de polícia monárquico: uma vigilância eterna na sociedade se prolonga pelos meios da disciplina, numa vigia sobre o saber e a política.

O furo nesse circulo policial, no sintoma edípico, no semblante, seria produzido pelo poeta. Entre o senhor e o escravo, o mestre e o universitário, opera-se um rearranjo estético daquilo que Jacques Rancière (2009b) chamou de partilha do sensível, a divisão dos modos de fazer na *polis*. Essas hierarquias são desfeitas pelo poeta, que seria um fazedor de *mímesis*, um ser duplo, que embaralha a partilha do sensível. Platão expulsou o poeta de sua *polis* ideal, porque ele causava um furo na política, estabelecendo esse duplo da arte e do trabalho, juntos, em sua potência contra o mais-de-gozar do mestre, reconfigurando a partilha e inaugurando outra política, outra estética. A reprimenda platônica ecoaria nas palavras do delegado G...:

– Não é *inteiramente* tolo – disse G... – mas é poeta, o que o coloca não muito distante de um tolo.
 – Certo – assentiu Dupin, após longa e pensativa baforada de seu cachimbo –, embora eu também seja culpado de certos versos... (POE, 1978, p. 216).

Essa polícia que nada compreende, nada vê, ainda que espreite por toda parte, não seria tão diferente do pai de Kafka. Felipe Pereirinha (2013) fez uma leitura lacaniana da **Carta ao pai** que é pertinente para o que argumentamos. Não há um conflito edípico ao pé da letra, mas o limiar de algo bem mais Real. Em que medida esse aparente Édipo não oculta, não esconde algo bem mais terrível? O pai não seria mais do que uma pista para o mais-de-gozar do mestre

sobre o discurso do escravo; ele mesmo, individualmente, não passando de mais um escravo, assim como Franz. A polícia e o Estado também não passam de escravos do mestre, e o mestre, sem seus escravos, também nada é. Para o processo continuar, é preciso que todos estejam nele.

O missivista da **Carta ao pai** age como se fosse um detetive e um advogado, que defende sua causa e procura desvendá-la. É a partir do discurso do analista, o lugar ocupado por Dupin, pelo Ministro e por Franz, que iremos reler a questão dos discursos do senhor e do escravo e também o da histórica. A função do discurso do analista, em sua plasticidade de mais-de-gozar, desafiando o significante-mestre, é ser a posição discursiva que permita *um discurso que não fosse semblante*. Para chegar a sua destinação, a carta parte de um sintoma, opõe-se à circularidade policial, no seu processo, e ensaia escrever *sinthoma*. O Ministro, no discurso do analista, extorque a rainha, extraindo um mais-de-gozar, uma mais valia, para o Estado, para o Rei, submetendo-a, ele é o analista que retorna ao Édipo. Dela extrai um *sintoma*. Dupin, partidário da rainha, também no discurso do analista, furta de volta a carta, mas a revira, estimula a cisão da rainha com o mestre, em direção a *um discurso que não fosse semblante*. Extrai dela um *sinthoma*.

O sintoma kafkiano vai sendo desvendado no processo de sua escrita, na tentativa e no erro, no subjuntivo, sem uma palavra final. Na carta de Kafka, sua irmã mais nova Ottilia ocupa o lugar do discurso da histórica e nega a autoridade paterna (KAFKA, 2013, p. 56). Ainda que novamente a situação não se resolva, porque na tentativa de realizar um furo, eliciar um *sinthoma*, fez-se mais uma vez *sintoma*, entre pai e filha, num sentimento que os ata novamente ao processo.

E se uma carta sempre chega ao seu destino, o sintoma só adquire um caráter mais revelador nas últimas linhas do texto, após uma hipotética resposta do pai às acusações do filho. Kafka, o analista, então diz: “A isso respondo que, de primeiro, toda essa objeção, que em parte também pode ser voltada contra ti, não provém de ti, mas de mim” (KAFKA, 2013, p. 95). O investigador kafkiano guardaria afinidades com o detetive Dupin, que resolve o caso ao pensar como o outro, ou seja, ao traçar um limite indiscernível entre o raciocínio do investigador e o do criminoso. A metáfora do jogo de par ou ímpar, em sua combinatória de

advinhas e de cálculo probabilístico do pensamento de outrem, elucidada o método de Dupin. Franz e seu pai jogariam um jogo semelhante, nas entrelinhas da carta, quando aquele emula o pensamento deste, e identifica que o sintoma não é o do pai, mas o do filho. É no filho que se encontra o Édipo, é a partir daí que se deve tentar superá-lo, pois a resposta nunca virá do pai. Como sintetizou Felipe Pereirinha: “Talvez por isso a carta – que foi escrita e reescrita – não tenha sido nunca enviada, uma vez que o remetente coincidia, afinal, com seu destinatário. O pai é um outro nome do sintoma-Kafka” (2013, p. 211) Nesse momento, é possível entrever uma verdade que venha dissolver o impasse pai e filhos, pensar uma nova configuração do gesto da histérica, Ottilia, ainda que esse novo passo seja adiado por um final abrupto, aberto.

Afinal, escrever *sintoma* é voltar ao movimento circular policial: fazer um falso furo. Escrever *sinthoma* é um desvio, colocar uma reta infinita: um verdadeiro furo. A mulher, o discurso da histérica, permite essa abertura do sintoma ao sinthoma. Ainda que para Lacan (2007), sintoma e sinthoma, simbólico e real, não sejam opostos, mas circulares, como a polícia. É uma estrutura simbólica e inconsciente da linguagem. Não é fácil escapar dela.

Kafka, o analista, elicia o *sinthoma* da histérica, sua irmã Ottilia, que desafia a autoridade paterna, assim como o Detetive Dupin elicia o *sinthoma* da Rainha. Ambos em direção a *um discurso que não fosse semblante*. Como esse condicional *fosse* ainda está à incompleto, é porque o porvir, o impossível, o real só advêm de sua relação com o que está posto no simbólico. A investigação de um detetive *que não fosse semblante policial* aproxima de maneira bastante produtiva as relações entre literatura e psicanálise, de maneira estratégica, podendo ser repensadas a partir do modo como o problema estético se coloca na arte.

Voltamos à questão: Como criar ali onde pai não criou, superando a estrutura do Édipo? O que Kafka pode antever no final da carta ao localizar o sintoma-Kafka? Uma resposta isso poderia ser novamente procurada com Gilles Deleuze e Felix Guattari: A **Carta ao pai** põe em jogo *uma hipótese da inocência paterna*, de onde se extrai um efeito perverso de autoacusação (2014, p. 22). O procedimento de Kafka seria um engordamento paranoico do Édipo, em sua acusação paterna, ilimitada, que se estenderia num adiamento infinito. O método do engordamento do Édipo, ampliando-o para todos os lados, como um pai-tribunal,

acaba produzindo efeito contrário: o pai empírico se mostra impotente ante as forças impessoais do mundo.

Por trás do triângulo familiar (pai-mãe-filho) outros triângulos (burocráticos, econômicos, judiciários, políticos, etc.) se juntam ao maquinismo da submissão. É assim, por exemplo, com o triângulo da loja familiar (pai-empregados-filho) que traz em contradição os blocos familiar e econômico: “[...] eu pertencia necessariamente, ao partido dos empregados [...]” (KAFKA, 2013, p. 50). A luta de classes entre patrão e trabalhadores se mescla à revolta do filho. A cena é apresentada como uma comédia da sociedade de classes, que amplia o Édipo ao absurdo, paranoicamente, mas também fazendo comédia de seu sintoma pessoal.

Dessa maneira, poderíamos compreender que o pai seria mais um dentre outros pais sob a autoridade do tribunal: “Os juízes, comissários, burocratas, etc., não são substitutos do pai, é antes o pai que é um condensado de todas essas forças às quais ele mesmo se submete e convida seu filho a se submeter” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 25). A desmontagem da máquina de calúnias, o tribunal kafkiano, que aprisiona o coletivo em triangulações edípicas, vai sendo realizada gradativamente com o método do engordamento do Édipo, que faz passagem da tragédia ao absurdo cômico. Da lei simbólica do Édipo a um real sem lei. Uma política kafkiana para além do sintoma. K. se recusa a reconhecer seu processo e não se confessa. Na carta, dirige-se ao real num devir-mulher, entre Franz e Ottla, extraindo de seu caso particular um caso político, desafiando o tribunal. No conflito entre o *logos* e o *pathos*, razão e emoção, matemática e poesia, extraindo efeitos próprios do inconsciente estético da carta, K. não se deixa levar pela armadilha edípica do simbólico e do semblante, entrando num movimento de fuga constante.

Nessa fuga criativa, e nessa desmontagem dos triângulos, o processo revela-se completamente insubstancial. A lei é instrumentalizada para servir aos interesses da luta política. Resta um aparelho de natureza impessoal, biopolítico, uma máquina social de punições e calúnias. O argumento de Deleuze e Guattari (2014) sobre a insubstancialidade da lei também é retomado por Luiz Costa Lima em **Limites da voz: Kafka** (1993). A ficção de Kafka toma o Estado de direito iluminista e burguês como uma ficcionalidade dentro de sua ficção, fazendo, em seus jogos ficcionais, um processo de des-substancializar a lei, desmascarar seu suposto conteúdo

eterno. A lei como forma pura, vazia e insubstancial é administrada para fins determinados, sendo destituída de seu valor transcendente, apreendida na imanência de seu funcionamento numa cômica máquina de ficções.

A ficcionalidade do Estado de direito, cujas leis são racionalizações do princípio da violência, vem a confirmar a fórmula de Walter Benjamin de que o Estado de exceção é, na verdade, a regra (1994, p. 226). Se o Bem não preexiste à lei, ou seja, não lhe dá seu amparo metafísico, a lei deve ser pensada em seus efeitos *a posteriori*, nas estratégias da luta de classes, como consequência de um Estado de exceção permanente. A lei serve a quem deter o poder, ela compete a quem decide a exceção. A lei é política.

Mas quem decide o Estado de exceção? Se na **Carta ao pai**, o pai se torna cada vez mais distante da imagem do soberano, o tribunal d'**O Processo** também não deixa de ser igualmente indeterminado. E os percursos entre o impessoal e o pessoal, entre Kafka e K., só nos conduzem a aporias de um caluniado que calunia a si mesmo, dentro de um terrível processo, numa fuga para não se confessar e ser condenado. Vejamos, portanto, se há como, desses dois textos, extrair algo sobre a exceção e a soberania em contato com as brumas e indefinições do romance **O Castelo** (2008).

2.3. K. e a soberania: direito e exceção

“K. ainda vivia num Estado de Direito, reinava paz em toda parte, todas as leis estavam em vigor, quem ousava cair de assalto sobre ele em sua casa?” (KAFKA, 2005, p. 10). Não nos espanta que Josef K. se espante. Afinal, ele é procurador. Ele saberia como funciona um processo, quais seriam as garantias legais de qualquer cidadão. Mas de repente tudo parece ter mudado de um dia para o outro. O que era proibido tornou-se permitido. Ou será que não seria bem assim? Ou será que, ao se reconhecer na condição de acusado, o procurador, cuja função é acusar, pôde perceber o processo a partir de outro ponto de vista, o do acusado?⁶

⁶ Giorgio Agamben no livro **Pilatos e Jesus** (2014) lê o personagem Pilatos da narrativa bíblica como uma figura kafkiana entre o céu e a terra. Governador da província da Judeia no Império Romano, ele tem que realizar um papel cuja jurisdição não é a sua: a de ser juiz de um réu que não tem acusação formal dentro da lei romana. Pilatos, em sua famosa frase “Lavo minhas mãos”, geralmente interpretado como figura do cinismo, é percebido aqui como uma personagem sem saída, que não pode desafiar a autoridade do imperador e teme pela revolta popular dos judeus, que anseiam condenar Jesus. Também é interessante a análise que Agamben faz do termo

Na posição daquele que é acusado, e por uma calúnia, K. torna-se refém de um processo insolúvel, interminável. A história kafkiana não decorre de maneira progressiva, não há um início e um fim, mas um contínuo desenrolar-se, um desdobrar-se dessa calúnia inicial, esquecida e lembrada. É por isso que estabelecemos diálogo com as teses “Sobre o conceito da história” (1994), de Walter Benjamin, nas quais o ensaísta alemão pensa o método do materialismo histórico como uma renúncia à ideia de progresso. A tarefa do materialista histórico seria reativar uma reminiscência que retomasse o passado de maneira sempre singular, tornando assim possível a redenção para aqueles, como Josef K., que foram caluniados e continuam sendo.

A crítica ao progresso permeia todo o ensaio de Benjamin. É, porém, na oitava tese que ele formula um axioma essencial para dissipar a ilusão da história como progresso: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral” (BENJAMIN, 1994, p. 226). A ideia de progresso é a ideologia do historicismo, da história que tem empatia com os vencedores, e escamoteia que as classes dominantes, as que venceram sobre os oprimidos, sempre decretaram o Estado de exceção. No âmbito do direito moderno, na civilização burguesa, a naturalização da ideologia do Estado de direito é parte dessa concepção que acredita no progresso. As leis burguesas seriam uma ficção contratual de um sujeito jurídico, que aliena seu poder. Esse contrato de “livre” vontade é fundado, originalmente, numa expropriação. A violência nunca deixou de ser o procedimento rotineiro na história da tradição dos oprimidos, ainda que venha a se manifestar sob a forma contratual de “livre” acordo.

Dessa perspectiva, se convergirmos com **A Ideologia Alemã**: “As ideias da classe dominante são, em todas as épocas, as ideias dominantes, ou seja, a classe que é o poder *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, o seu poder *espiritual* dominante” (MARX; ENGELS, 2009, p. 67). Fazendo dialogar essa frase com Walter Benjamin (1994, p. 225), na sétima tese, ecoamos que a cultura só pode ser percebida com horror pelo materialista histórico. Ela revela, parafraseando o teórico de Frankfurt, a história dos vencedores que

Kalumniator, uma prática romana que consistia em marcar em brasa a letra K no rosto de alguém que caluniou outra pessoa. O paralelo com os romances de Kafka é inevitável. Essa marca, essa letra K., torna visível o caluniador/caluniado que prossegue em seu processo infinito e sem saída, tal como Pilatos.

tomaram posse dos bens culturais como despojos dos oprimidos. Esses despojos, restos de uma batalha sangrenta, são exibidos pelos soberanos, manifestando seu poder. Luís Eustáquio Soares lê o funcionamento histórico dessa tradição do oprimido a partir de uma novela de Kafka:

A máquina de tortura de **Na colônia penal**, portanto, é uma máquina do tempo, razão pela qual, ao ser acionada, inscreve a pré-história do estado de exceção nas costas do presente, o qual, mais que o presente nele mesmo, o nosso, constitui-se como um dilatado presente de passados, motivo pelo qual a máquina do tempo do estado de exceção é memória concentrada do acúmulo de barbáries que pesa sobre todo e qualquer presente, como despojos da história, e seu objetivo principal é o de manter o liame sitiado do antes ao hoje; perpetuando, assim, a tradição do oprimido, como herança sem fim (SOARES, 2014, p. 28).

Benjamin nos sugere escrever a “história a contrapelo” (1994, 224), pelo seu lado oculto, o dos vencidos, revirando o contínuo temporal ao avesso. Por isso, “[...] nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 226), em favor dos explorados, combatendo a tradição dos oprimidos que se perpetua na lembrança e no esquecimento da pré-história eterna, a barbárie sem fim, que herdamos de nosso passado ainda presente.

Continuando as considerações sobre o conceito de história benjaminiano, aqui trilharemos por uma vereda, antes de retornar à problemática da exceção. Na primeira das teses, um espantoso autômato que joga xadrez chegaria ao ponto de derrotar um jogador humano. Esse foi um famoso caso que ocorreu durante o século XIX, e rendeu uma narrativa: “O jogador de xadrez de Maelzel” (1978), de Edgar Allan Poe⁷. Há um ceticismo do narrador de Poe quanto a esse mecanismo. Seguindo a lógica, sempre haveria alguém para se operar a máquina. Tal espetáculo não passaria de um *show* de ilusionismo:

É absolutamente certo que as operações do Autômato são reguladas pelo *espírito*, e não por outra coisa. Pode-se até dizer que essa afirmação é suscetível de demonstração matemática, *a priori*. A única coisa em questão é, portanto, a maneira como se produz a intervenção humana (POE, 1978, p. 406).

Tanto na tese de Benjamin quanto no conto de Poe, essa interferência ocorreria por meio de um anão que operaria o autômato remotamente, escondido sob a mesa, e que um jogo de

⁷ Michael Löwy (2005a) percebe a influência do conto sobre a tese de Benjamin – que não cita Poe explicitamente – a partir da própria imagética dos textos, em suas similitudes. A descrição do autômato vestido à turca e a solução do mistério, que envolve o mecanismo movido pelo anão hipotético, estão nas duas narrativas.

espelhos impediria de ser detectado. A leitura de Löwy (2005a) sobre a primeira tese nos parece proveitosa: Quando Benjamin identifica a marionete com o “materialismo histórico” e o anão com a “teologia”, ele faz uma crítica ao marxismo vulgar, em sua componente não só economicista, mas também historicista. Ele critica a imagem de um boneco que age sem quem o controle. Ao unir as perspectivas do messianismo e do marxismo, Walter Benjamin perceberia o “espírito” da história, um sujeito que age no mundo material, mas que precisa do ilusionismo do autômato para decretar o Estado de exceção. Nisso, o materialismo histórico adquiriria um posicionamento estratégico na luta contra o historicismo e contra o mecanicismo, os quais justificam o Estado de exceção que fundamenta a ordem existente.

Não seria exaustivo retomar aqui que “alguém” caluniou Josef K. Esse alguém impessoal, que apaga o sujeito, seria algo semelhante a esse autômato. E o desafio de K. não seria construir um conceito de história que perceba quem decretou a exceção? No contato com os outros personagens, que assumem, ambigualmente, esse papel de “alguém”, podemos perceber que o autômato, ou a máquina de calúnias como vínhamos pensando antes, em seus mecanismos, sempre tem que retornar em suas atualizações históricas, particulares. Sempre há um sujeito assumindo o lugar estrutural do soberano. Mas esse sujeito não é a encarnação do Estado soberano, transcendente, porque, na sociedade do poder disciplinar, a máquina precisa de todos nós. É por isso que a analogia do autômato nos interessa aqui, possibilitando uma leitura que dê conta tanto dos mecanismos quanto da ação humana, permitindo-nos fazer a crítica do poder soberano e do Estado de exceção.

Em seu livro **Estado de exceção** (2004), Giorgio Agamben levou as consequências do axioma benjaminiano para a teoria do direito. O conceito de Estado de exceção em Agamben se encontra numa zona indeterminada entre o campo técnico-jurídico e uma crítica política da lei. O vínculo entre os dois campos, sob Estado de exceção, poderia ser pensado em termos de uma biopolítica, cujos dispositivos procuram assegurar a vida e regulá-la. Não se trata apenas das instituições jurídicas, de uma questão de justiça, mas de como a normatização e a disciplina produzem a vida e o próprio direito. Por isso, o direito separado da política é um campo ilusório, ele oculta que o soberano decide a exceção, fora da lei.

Esse soberano aparece num mundo em que Estado de exceção é regra. Isso quer dizer que, estando por toda parte, a decisão soberana guarda relação com os próprios súditos, que a acionam. Assim, a máquina descrita por Poe e Benjamin poderia ser percebida por um duplo viés: “Os famosos autômatos, por seu lado, não eram apenas uma maneira de ilustrar o organismo; eram também bonecos políticos, modelos reduzidos de poder [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 118). O Estado de exceção da sociedade disciplinar joga com essa dupla face: a do corpo individual e a da biopolítica da população. O autômato seria uma síntese dessas operações, e não seria coincidência que ele foi aprendido, no século XIX, sob a estética do horror. O processo de modernização capitalista objetifica o trabalhador, aliena-o de si mesmo até o ponto de torná-lo coisa, utilizável, descartável, trocável. É o horror da própria imagem que a literatura parece identificar no autômato. O que Foucault parece nos indicar, fazendo a análise da imagem do autômato, é o quanto esse processo é uma válvula de dois lados, por baixo e por cima, nas relações cotidianas, no próprio corpo e na produção da espécie humana para um modelo de sociedade.

Repensar o poder soberano, dentro dessa máquina, é reconhecer os lugares que ele pode vir a se materializar, em cima ou embaixo, de um lado ou do outro. Vejamos, por exemplo, o romance **O Castelo** (2008). K. chega a uma aldeia numa noite fria e procura o reconhecimento da autoridade local para que exerça seu emprego de agrimensor. K., à primeira vista, enfrenta um poder soberano, hierárquico, vertical, simbolizado na imagem do alto castelo, o qual nunca é alcançado, sempre envolto em brumas. O decorrer da história vai trazendo esse soberano para a luta cotidiana e infinita entre K. e os funcionários. Por todos os lados da aldeia, o estrangeiro agrimensor se vê cercado: “Em lugar nenhum K. tinha visto antes, como ali, as funções administrativas e a vida tão entrelaçadas – de tal maneira entrelaçadas que às vezes podia parecer que a função oficial e a vida tinham trocado de lugar” (KAFKA, 2008, p. 71). Direito e vida não se separam. De um se está em outro e do outro se está em um: “[...] na aldeia kafkiana, a potência vazia da lei vigora a tal ponto que se torna indiscernível da vida. A existência e o próprio corpo de Josef K coincidem, no fim, com o Processo, *são* o Processo” (AGAMBEN, 2010, p. 58). Eis o segredo da soberania: No corpo do caluniado, o caluniador; no do súdito, o rei; no do inocente, o culpado, e vice-versa. Ou, em termos agambenianos, as relações ambivalentes entre a vida nua e o poder soberano, *homo sacer*.

Reafirmamos mais uma vez, não se trata de uma questão de justiça, de certo ou errado, mas do próprio Estado de exceção que configura os lugares do soberano e da vida nua. Num diálogo entre Agamben e Luís Eustáquio Soares, poderíamos ainda referendar que:

Dizer, com Benjamin, que o Estado de exceção é a regra geral, em diálogo com a trilogia romanesca de Kafka, não quer dizer que ele seja tributário da unidade do poder soberano e que, portanto, constitua-se a partir de um centro jurídico transcendental, encarnado na figura do soberano, do rei, ou do Estado e sua estrutura hierárquica institucional. O estado de exceção é regra geral porque é descentralizado, porque se constitui de baixo para cima e de cima para baixo, como uma porta giratória, tal que o baixo dá no alto e este se dá no baixo, assim como o súdito, girando-se, é o soberano e este, agindo, fá-lo tendo em vista a orquestração litigiosa de súditos numa busca sem fim de soberanias (SOARES, 2014, p. 22).

Essa “busca sem fim de soberanias” é um gancho muito pertinente para compreendermos a argumentação de Soares em **Sociedade do controle integrado: Franz Kafka e Guimarães Rosa** (2014). Ali ele classifica três modelos de Estados de exceção nos romances póstumos de Kafka: **O Castelo**, **O Processo** e **Amerika**. O primeiro estaria vinculado ao Estado de exceção soberano. O segundo, ao disciplinar. O terceiro, ao de controle. Numa lógica temporal, representariam o passado, o presente e o futuro, em relação ao período que foram produzidos, entre 1912 e o início dos anos 1920. Ao mesmo tempo, as três narrativas convergem e divergem, misturando os tempos, constituindo uma totalidade integrada de poder. O surgimento de um novo Estado de exceção não anula o precedente. Pelo contrário, eles se acumulam e compõem a sociedade do controle integrado contemporânea.

A “busca sem fim de soberanias” se espalha no todo social, numa luta pelo poder, em que a insubstancialidade da lei, para dialogar com Costa Lima e novamente com Soares, constitui a ficcionalidade das relações jurídicas. Essa ficcionalidade, esse contrato, tem por pano de fundo a luta de classes, as demandas reais do povo, que disputam o Estado e a lei. Aí se encontra mais um segredo do castelo kafkiano, quando mais K. o procura, quanto mais busca o poder soberano, a autoridade competente, mais ele se depara com seus funcionários, porque são eles que de fato existem no mundo real, em suas complexidades, em seus subterrâneos. O povo em face o próprio povo.

A questão, como aponta Soares (2014), é a de K., o povo. Giorgio Agamben, ao analisar a etimologia de povo, traz uma contribuição importante para o que propomos:

Toda interpretação do significado do termo “povo” deve partir do fato singular de que, nas línguas europeias modernas, ele sempre indica também os pobres, os deserdados, os excluídos. Um mesmo termo denomina, assim, tanto o sujeito político constitutivo quanto a classe que, de fato, se não de direito, é excluída da política. [...] Tudo advém, portanto, como se aquilo a que chamamos povo fosse, na realidade, não um sujeito unitário, mas uma oscilação dialética entre dois polos opostos: de um lado, o conjunto Povo como corpo político integral, de outro, o subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos carentes e excluídos. [...] a constituição da espécie humana em um corpo político passa por uma cisão fundamental, e que, no conceito “povo”, podemos reconhecer sem dificuldades os pares categoriais que vimos definir a estrutura política original: vida nua (povo) e existência política (Povo), exclusão e inclusão, *zoé* e *bíos*. O “povo” carrega, assim, desde sempre, em si, a fratura biopolítica fundamental. Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte, e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído. [...] Observando bem, aliás, aquilo que Marx denomina luta de classe e que, mesmo permanecendo substancialmente indefinido, ocupa um lugar tão central no seu pensamento, nada mais é que esta guerra intestina que divide todo o povo e que terá fim somente quando, na sociedade sem classes ou no reino messiânico, Povo e povo coincidirão e não haverá mais, propriamente, povo algum (2010, p. 172-174).

A concepção de povo enseja mais uma vez apontarmos a dialética do particular/universal. Se, de um lado, há um agenciamento coletivo de uma multiplicidade excluída, as diversas particularidades, em suas questões minoritárias; do outro, também temos o desafio da construção de um sujeito coletivo, a busca da existência política dos povos excluídos. A relação entre as multiplicidades e o comum, separadas, cindidas, e reunidas no mesmo espaço, pode ser repensada nessa junção K., o povo, num paradoxo que vem do alto e de baixo.

O poder soberano, como já vimos, não vem do pai, nem de uma autoridade, nem do Estado, em si mesmos, mas do próprio caluniado, e seus sintomas. Kafka engorda o sistema jurídico e seu sintoma paranoico de punições edípicas, trazendo todo o povo para o processo. A aporia culpado/inocente não se resolve, porque o tribunal está por toda parte. O sintoma paranoico é algo que não está *apenas* nos corredores de uma burocracia, mas na vida mesma, como biopolítica. Desfazer o sintoma paranoico, desvendar os mecanismos de uma máquina, e não se confessar é o desafio inconcluso de K, o povo, o caluniador de si mesmo, em sua *crítica do direito*.

Assim, voltamos a **O desaparecido ou Amerika**. Após se defrontar com os fantasmas da sociedade disciplinar, no desembarque do navio alemão, Karl Rossmann começa a perceber o outro lado do sonho americano. Toda a expectativa do novo continente redonda no velho mundo da exploração e violência sobre as massas. Até que ele é admitido para trabalhar num estranho teatro, com o emprego dos seus sonhos, ou assim o pensa. Afinal, o poder só age porque contribuímos. O sonho americano é um pesadelo, e também uma propaganda enganosa. Certa manhã, acordamos no Estado de exceção da sociedade do controle⁸: a indústria cultural. O que mudou, o que permaneceu?

⁸ O conceito de sociedade do controle originalmente está em “*Post-scriptum* sobre as sociedades de controle” (1992), de Gilles Deleuze. O texto dialoga com a ideia de sociedade disciplinar, analisada por Foucault, e cujo modelo estaria em metamorfose constante com a expansão ilimitada dos aparelhos de comunicação de massa na vida cotidiana. É importante ressaltar que esse processo já vinha acontecendo desde a sociedade disciplinar e que se desenvolve imanente aos mecanismos desta. O romance **O Desaparecido ou Amerika** não é uma previsão do futuro, mas já se atenta para o processo latente, nas sociedades disciplinares, de expansão da indústria cultural, e de como a disciplina gera o controle. Não é circunstancial o local dos acontecimentos: os Estados Unidos da América. Os EUA, diferentemente da velha Europa, já apontavam, com suas promessas de futuro, de Novo Mundo, colônia no passado e metrópole do amanhã, para essa lenta transformação da disciplina em controle.

3. PARA UMA CRÍTICA DA INDÚSTRIA CULTURAL

No salão dos telefones, para onde quer que se dirigisse o olhar abriam-se e fechavam-se as portas das cabines telefônicas, e aquele tilintar confundia os sentidos. O tio abriu a porta mais próxima e sob uma faiscante luz elétrica viu-se um funcionário, indiferente ao barulho das portas, *com a cabeça encaixada numa tira de aço que lhe apertava os fones contra as orelhas*. Sobre uma mesinha pousava o braço direito, como se lhe fosse particularmente pesado, e apenas os dedos que seguravam o lápis faziam movimentos inumanamente regulares e velozes (KAFKA, 2003, p. 50, grifo nosso).

Neste trecho o narrador descreve o trabalho industrial, com seus gestos automatizados e inumanos, gestos de máquina, exercido por um funcionário de uma empresa que pertence ao tio de Karl, um senador americano de muita importância. Recém-chegado ao continente, Karl Rossmann, com seus poucos recursos, é preparado para o novo mercado, para as grandes oportunidades de emprego que já ouvira falar desde uma Europa decadente. O tio – como grande empreendedor que é – prepara o jovem Karl para a vida burguesa, com aulas de inglês e de hipismo. Mas o espectro da exploração sempre ressurgue nesse cenário de esplendores. As máquinas do mundo do trabalho aparecem como imagens de sufocante opressão, comprimindo fisicamente o trabalhador. Após ser expulso pelo tio, e vagar a procura de novo emprego, Karl também será refém de tantos outros ofícios extenuantes, como o que vai desempenhar depois num hotel, no cargo de ascensorista de elevador, devendo permanecer em pé por horas a fio. A sombra do pesadelo de Karl se projetará nos três romances, revendo essas máquinas do mundo do trabalho, partes de uma máquina social de exceção que os protagonistas observam funcionar.

Temos uma imagem como a que vimos em Poe e em Benjamin, a imagem de um autômato, um homem acoplado na máquina, que não se distingue mais dela, em seu manuseio cotidiano, repetitivo. Essa imagem retorna fantasmagoricamente na obra de Kafka, como um assombro, um sintoma. Adorno menciona, por exemplo, que em **O Castelo**, a indistinção homem-máquina chega a um ponto extremo:

Em certa passagem, o agrimensor duvida que os seus auxiliares estejam realmente vivos. Mas ao mesmo tempo há imagens do que estava por vir, homens fabricados em linhas de produção, exemplares reproduzidos mecanicamente semelhantes aos ípsilons de Huxley (2001, p. 249).

Na lógica de produção para a indústria, a vida e o trabalho indistintos repetem-se em gestos mecânicos, disciplinados. A construção do ser humano em seu próprio corpo biopolítico, de um lado a disciplina individual, do outro o controle da população, encontra ecos nesse mundo morto de robôs, um mundo em que as ordens não precisam ser dadas, elas são programadas, internalizadas, nos indivíduos, nas massas. A produção da vida para o capitalismo é sua rendição à morte em vida.

Um vínculo entre a sociedade disciplinar e a do controle parece se esboçar nesse panorama biopolítico do trabalho industrial. A máquina reificada do autômato poderia ser intuída como um sintoma da máquina social de calúnias que Kafka vai descobrindo em seus romances. A máquina de calúnias, em sua biopolítica, administrativa, burocrática, pode ser aproximada da ideia de indústria cultural, como elo entre máquinas que produzem homens-máquina, disciplinados, sob controle, aptos a consumir e a alimentar o sistema que não cessa de parasitá-los.

O conceito de indústria cultural aparece pela primeira vez na **Dialética do Esclarecimento** (1986), de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Numa das teses centrais do livro, os autores postulam que a racionalização da sociedade moderna, em seus objetivos emancipatórios do homem, recai no seu oposto, o irracionalismo, servindo a propósitos de dominação. A crítica ao esclarecimento não é uma crítica ao pensamento racional em si, mas ao modo como ele se desenvolveu historicamente na sociedade burguesa, servindo como instrumento de mistificação das massas. A ascensão fascismo é resultado dessa trajetória do esclarecimento liberal levado ao seu ponto de máximo e não seria coincidência que muitas técnicas ainda utilizadas pela indústria cultural ecoem a continuidade das abordagens nazistas sobre as massas.

Podemos pontuar, assim, que a atmosfera de sonho (a descontinuidade lógica, o absurdo, a mistura do real e do fantástico) nas histórias de Kafka é ambígua. Ela se desenvolve no contraponto à racionalização moderna, mostrando-se ao avesso da racionalidade burguesa; mas também não escapa do próprio sistema de dominação, recaindo dialeticamente nas aporias do esclarecimento. Podemos esboçar um aprofundamento dessa leitura ao

ponderarmos que a indústria cultural não é *apenas* uma imposição, uma repressão, mas uma internalização, uma máquina de sonhos e de desejos.

Dizemos, portanto, que a indústria cultural poderia ser considerada uma biopolítica, administrando, gerenciando e estabelecendo os parâmetros de vida das massas. Kafka descreveu os mecanismos dessa biopolítica, partindo de sua experiência cotidiana, minoritária, e refazendo-a esteticamente no contato com as massas caluniadas, sob esse sonho coletivo ou, mais especificamente, esse pesadelo coletivo que é a indústria cultural e seus autômatos.

No Estado de exceção da sociedade de controle, tal como também ocorre no disciplinar, os mecanismos de exploração na sociedade capitalista são reproduzidos pelos próprios condenados. Eles se confessam, tomam o lugar que lhes cabe, como acusados, dentro do processo. As massas, direcionadas pela indústria cultural: “Obstinadamente insistem na ideologia que as escraviza” (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 125). Se alguém caluniou K. ou as massas, estes não resistem à calúnia e adentram cada vez mais em seus processos, sendo tragados para uma série de situações caluniosas, agindo ora como caluniadores, ora como caluniados. A indústria cultural os convida a participar ativamente de sua ruína.

Por isso, dizemos que a máquina de calúnias não é apenas biopolítica, mas também uma máquina de ideologia. Se de um lado o capitalismo fabrica poderes sobre a vida, a verdade e os desejos; do outro, fabrica poderes sobre a violência, a repressão, a mentira e a manipulação. O processo do tribunal kafkiano e o processo da indústria cultural se aproximam, fora da lei, entre a disciplina e o controle, sob Estado de exceção, tendo como ponto de confluência a luta política das massas, fazendo-as produzir para o capital e também punir a si mesmas para que não cessem de produzir.

Tendo em vista que o próprio Kafka não deixou de cogitar esse conflito entre arte e trabalho exaustivamente em suas próprias obras, ao retomar aspectos pessoais de sua vida, a impossibilidade de escrever e de trabalhar ao mesmo tempo⁹, seguiremos nessa trilha para

⁹Ernst Pawel em **O pesadelo da razão**: uma biografia de Franz Kafka (1986) frisa com bastante frequência esse tortuoso ponto de vista de Kafka sobre a arte e o trabalho, e como as duas atividades lhe pareciam inconciliáveis. Trata-se, no entanto, de uma contradição que deve ser pensada mais adiante, porque o próprio trabalho de Kafka

pensar a relação entre a literatura kafkiana e a indústria cultural, em sua percepção estética de uma máquina impessoal de calúnias. Essa máquina, que aqui pensamos num vácuo entre o direito e a indústria cultural, poderia ser analisada numa articulação entre dois campos de realização de contratos. Primeiro, por um tribunal que supõe uma hierarquia de instâncias jurídicas, e nisso a função de K. como funcionário burocrático da lei, manejando os contratos do tribunal. Mas também o banco onde o mesmo K. trabalha, como representante de negócios, o que traz para si uma outra função burocrática, espectral, o manejo do dinheiro. O trabalho no banco, com a lei e com os negócios, confunde-se com a própria vida de K.

3.1. K., funcionário do banco

– Muito bem – fez o juiz de instrução; folheou a caderneta e num tom de constatação disse: – O senhor é pintor de paredes?
 – Não – disse K. – Sou primeiro procurador de um grande banco.
 Essa resposta foi acompanhada por uma gargalhada tão cordial do partido da direita, que K. teve de rir junto (KAFKA, 2005, p. 44)

Novamente a cena do primeiro inquérito. K. encarrega-se de sua própria defesa. Já comentamos o quanto as situações de *O Processo* parecem ser teatrais, farsescas, irreais. Particularmente neste trecho observa-se um desencontro lógico entre a pergunta, a resposta e a reação da plateia. O tom cômico da cena, que desmonta a seriedade da sala de inquérito, põe em foco um problema: Qual é a função de K.? Com o que ele trabalha? Percebe-se algum desinteresse do juiz pela causa, como se K. fosse mais um “pintor de paredes”, mais um descartável trabalhador que estivesse passando pelo processo. Agora, porque a resposta “Sou procurador de um grande banco” causa uma ruptura, um riso, como se fosse algo inesperado? Não há respostas claras. Tudo é obscuro. Talvez poderia ser a ironia implícita do acusador que está sendo acusado. K., no entanto, não é um procurador qualquer, suas relações não dizem respeito apenas à lei, mas também ao dinheiro. Ele é o procurador¹⁰ *do banco*.

forneceu farto material para seus escritos. O escritor conseguiu transformar seu infortúnio em criação. Nisso discordamos da visão de Pawel, que percebe o vínculo de Kafka com a arte como uma relação de sacerdócio, uma forma de escapar do mundo trabalho. É claro que a escrita não deixa de ser uma fuga – num sentido em que já discorremos aqui, inclusive –, mas essa fuga não redundaria necessariamente num escapismo romântico. A arte e o trabalho são aproximados esteticamente, em suas distâncias, em suas impossibilidades, em seus fracassos, como forma de criação.

¹⁰ Aqui fica mais explícita a duplicidade do “procurador”. Desenvolvemos a ideia de que procurador é aquele que acusa. Esta é a função de um procurador público, por exemplo. Não obstante, essa palavra também pode ter o sentido, e este é um sentido forte, em se tratando do banco, de alguém que representa juridicamente o interesse de um terceiro. K. é aquele que representa formalmente os interesses do banco.

Lembremos, lancemos luz sobre uma obscura cena adjacente, breve, que acontece logo à entrada da audiência, e que poderia passar como algo não importante, algo esquecido: “Por entre dois homens, que conversavam logo junto à porta – um deles fazia com as duas mãos, bem estendidas para frente, o gesto de contar dinheiro, enquanto o outro o fitava firme nos olhos – uma mão agarrou K” (KAFKA, 2005, p. 42). O gestual dos personagens sugere a promiscuidade da justiça e do dinheiro, enquanto K. é arrastado para o inquérito. A corrupção se alastra de modo generalizado. O dinheiro permeia toda a narrativa, em contratos, em negociações, atravessando todo o processo, na obscuridade do que não vemos, do que podemos apenas conjecturar. Aparece como um lampejo, uma fissura, uma porta que estivesse aberta e rapidamente se fechasse. O dinheiro poderia ser lido como um sintoma, que ressurgiu, reaparece das sombras do inconsciente. As engrenagens do aparelho processual se acoplam umas com as outras, em trocas inusitadas, sempre negociáveis. É por isso que:

Não havia culpa. O processo não era nada senão um grande negócio, como os que ele já havia fechado com vantagem para o banco; um negócio no interior do qual, conforme a regra, espreitavam diversos perigos que tinham de ser conjurados. Para esse objetivo, entretanto, não se podia jogar com pensamentos a respeito de alguma culpa, mas sim com o pensamento de se ater o mais possível ao próprio interesse (KAFKA, 2005, p. 127)

A alienação se perpetua numa sociedade em que as relações entre as pessoas são reificadas, na lógica da troca de mercadorias, sob a mediação da moeda: “A indústria só se interessa pelos homens como clientes e empregados, e, de fato, reduziu a humanidade inteira, bem como cada um de seus elementos, a essa fórmula exaustiva” (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 137). A indústria cultural, no modo de produção capitalista, em sua configuração de negócios, compra e venda, aprimoramento técnico, cálculo egoísta, reduz a experiência humana ao esclarecimento liberal. Em Kafka, extrai-se um efeito curioso disso: Ao mesmo tempo em que a lógica dos negócios aprisiona K., ele a utiliza como um escudo¹¹ para contornar os dispositivos de confissão do tribunal, que tenta extrair dele alguma culpa, fictícia ou real. O

¹¹ Há um artigo em que descrevemos essa estratégia do escudo como um rearranjo na partilha do sensível: “Ulisses e as Sereias na partilha do sensível: Kafka e Homero” (SERRANO, 2017, p. 252-266). Kafka parece extrair das situações paradoxais de sua escrita uma defesa que se origina da própria ficcionalidade com a qual seus personagens são enredados. É um artifício narrativo recorrente em seus escritos, que decorre da insubstancialidade a que os caracteres kafkianos estão sujeitos e com o qual eles lidam para fugir, para resistir, para fazer sua comédia.

curto circuito da justiça e do negócio, em sua corrupção generalizada, abriu brechas na palavra de ordem caluniosa.

O Processo prossegue de maneira inconstante, irregular, inacabada. Deleuze e Guattari (2014) avaliam essa característica expondo que a técnica de escrita de Kafka opera por construção de blocos contínuos e descontínuos, linhas de pensamento sistemáticas e assistemáticas, lineares e em zigzag. Alguns blocos se separam, às vezes se juntam. Os blocos do direito, da indústria e da arte, que são os que mais nos interessam neste ponto, conjugam-se no capítulo “O advogado. O industrial. O pintor”. K., funcionário do banco, que ora estamos colocando em destaque, funcionaria como uma reunião desses blocos, caminhando pelos três espaços, calculando proximidades e distâncias. Atentemo-nos para os dois últimos blocos, os da indústria e da arte, convocados em salas adjacentes do processo.

O bloco industrial pode ser observado numa cena no escritório do banco. K. tem uma relação pouco amistosa com seu superior, o diretor adjunto. O procurador se preocupa em fazer negócios com um industrial, que é cliente do banco: “Quando, então, os dois se inclinaram sobre a mesa e o industrial se dispôs a conquistar o diretor adjunto, pareceu a K. que, por cima de sua cabeça, os dois homens, cuja estatura ele imaginava acima do normal, negociavam a respeito dele próprio” (KAFKA, 2005, p. 130). O jogo virou contra K. O sintoma paranoico, que percorre todo o processo, novamente o captura numa triangulação edípica. Os blocos do público e do privado, do direito e da indústria, resumidos nas duas figuras de autoridade presentes, conjugam-se numa conspiração que tem K., o povo, o funcionário, como moeda de troca. Mais uma calúnia se articularia.

No bloco artístico, poderíamos levantar problemas análogos ao bloco industrial. A questão da arte é a questão de sua produção material, nos negócios com a indústria, e sua afinidade igualmente obscura com a justiça. O ofício do artista, na sociedade burguesa, tal como outras modalidades de trabalho intelectual, é geralmente percebido como uma atividade de liberdade, de autonomia, em oposição aos empregos manuais, atados à necessidade, à utilidade. O diálogo entre K. e Titorelli, o pintor, desfaz essa mal entendimento. Mostra o quanto o artista também é um funcionário do tribunal, como os outros trabalhadores, e divide seu destino com

o processo das massas. Arte e trabalho não se distinguem. O pintor produz seus quadros por encomenda:

- Eu me submeto ao meu cliente – disse o pintor.
- Não há dúvida – disse K., que não queria melindrar ninguém com a sua observação. – O senhor pintou a figura como ela realmente fica no trono?
- Não – disse o pintor. – Não vi a figura nem o trono, tudo é invenção, mas me indicaram o que eu tenho de pintar.
- Como? – perguntou K.; agiu premeditadamente como se não compreendesse bem o pintor. – Não é de fato um juiz que está sentado na cadeira?
- Sim. – disse o pintor. – Mas não é um alto magistrado, e nunca estive sentado numa poltrona assim.
- E faz-se pintar numa postura tão solene? Está sentado aí como um presidente de tribunal.
- Sim, esses senhores são vaidosos – disse o pintor. (KAFKA, 2005, p. 145-146).

O tribunal e o banco, o público e o privado, a arte e o trabalho são aproximados como blocos de um processo contínuo e descontínuo, que desvendamos aqui em termos de uma indústria cultural totalitária. Os aparelhos de dominação circulam ao capricho desses “senhores vaidosos”, ainda que sejam apenas de primeira instância, substituíveis a qualquer hora. Nada mais cômico. Os corredores de uma burocracia sem fim unem esses processos. Os funcionários da máquina burocrática guardam essa ambiguidade circular: de um lado são submetidos, de outro tem que fazer a máquina funcionar. Seria pertinente adentrar os meandros do sistema burocrático para explanarmos melhor as relações de classe no Estado capitalista e quais seriam as posições de onde K. as observa.

3.2. K. na luta de classes

Ao fazer a crítica do direito, Marx (2013a) também fez a crítica da burocracia. O mundo dos funcionários, onde alto e baixo, caluniadores e caluniados, trocam de lugar, pode ser lido como uma mistificação, que parasita os funcionários para caluniar a todos. A burocracia paira misteriosamente sobre eles.

O “Estado” é feito valer, como algo estranho e situado além do *ser* da sociedade civil, pelos deputados deste ser contra a sociedade civil. A “polícia”, os “tribunais” e a “administração” não são deputados da própria sociedade civil, que neles e por meio deles administra o seu *próprio* interesse universal, mas sim delegados do Estado para administrar o Estado contra a sociedade civil (MARX, 2013a, 74).

Marx argumenta contra a esse procedimento mistificador da teoria jurídica hegeliana. Não é a lei que faz o povo, como quer Hegel. É o povo que faz a lei. E não é essa a situação kafkiana? K., buscando o tribunal, procurando o castelo, o tribunal, não se depara sempre com seus funcionários, com seus subordinados, agindo, provocando-o? É necessário fazer a crítica das cisões na sociedade civil e identificar as forças reais em contradição. Marx o fez, no decorrer de suas pesquisas, analisando os desdobramentos do conceito de sociedade civil, percebendo que, para além da unidade de uma determinada sociedade, uma unidade apenas na ideia, haveria diversas classes em luta pelas posses materiais. Ao fazer a crítica da economia política, em **O Capital**, Marx explica que:

Essa relação jurídica, cuja forma é o contrato, seja ela legalmente desenvolvida ou não, é uma relação volitiva, na qual se reflete a relação econômica. O conteúdo dessa relação jurídica ou volitiva é dado pela própria relação econômica. Aqui, as pessoas existem umas para as outras apenas como representantes da mercadoria e, por conseguinte, como possuidoras de mercadorias. Na sequência de nossa exposição, veremos que as máscaras econômicas das pessoas não passam de personificações das relações econômicas, e que as pessoas se defrontam umas com as outras como suportes [*Träger*] dessas relações (2013b, p. 159-160).

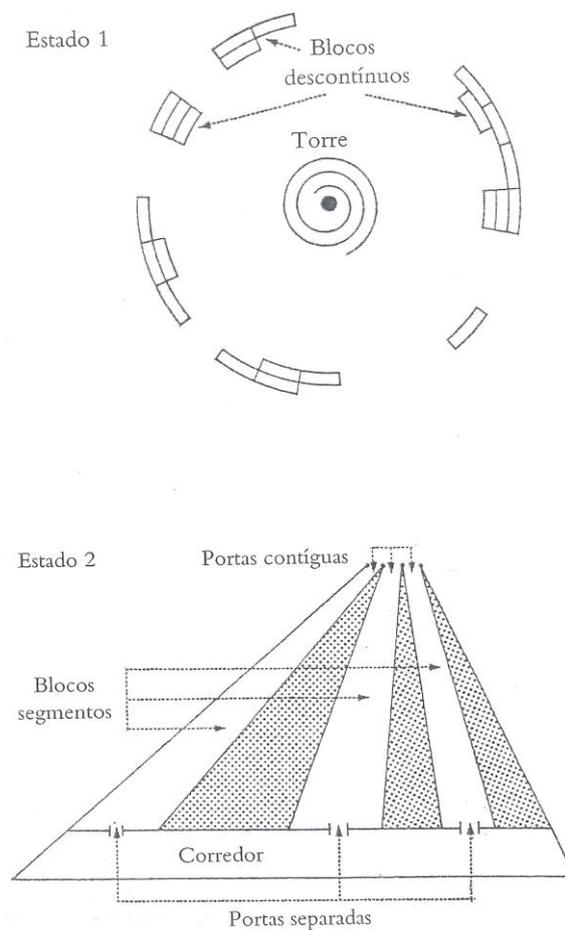
Perceber que o sistema de leis é a alienação dos próprios homens concretos é um primeiro passo que Marx fez na crítica da teoria liberal do contrato. Mas a própria ideia abstrata de “homem” pode conter uma mistificação que o esclarecimento liberal não deixaria escapar. A indústria cultural não se explica, portanto, *apenas* em termos de alienação. Ela se explica também nos termos das lutas materiais, econômicas, que fixam o conteúdo dessas relações jurídicas, contratuais, entre os homens, que são suportes dessas relações. Eis o efeito da reificação, tão caro à indústria cultural, que reduz as pessoas na relação de troca às mercadorias que são trocadas, e essas mercadorias são determinadas pelos interesses de classe que a indústria cultural perpetua.

As lutas de classes ocorrem tendo em vista os espaços estratégicos que ocupam. Deleuze e Guattari (2014) identificam uma tipologia das burocracias que nos seria pertinente para compreender a luta por esse viés. Onde se posicionam as forças que percorrem o aparelho de Estado? Como são distribuídas na burocracia?

A burocracia moderna nasce naturalmente em formas arcaicas, que ela reativa e que ela muda dando-lhes uma função perfeitamente atual. É por isso que os dois estados de arquitetura têm uma coexistência essencial, que Kafka descreve na maior parte

dos seus textos: os dois estados funcionam um no outro, e no mundo moderno. Superposição da hierarquia celeste, e contiguidade dos escritórios quase subterrâneos. Kafka pessoalmente está na articulação das duas burocracias: a companhia de seguros, depois a Previdência Social em que ele trabalha ocupam-se dos negócios de um capitalismo avançado, mas têm elas mesmas uma estrutura arcaica e já ultrapassada de velho capitalismo e de antiga burocracia (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 135).

Os autores de **Mil Platôs** colocam duas noções temporais, velho e novo, sob uma analogia espacial, o celeste e subterrâneo, para compor o quadro da antiga burocracia imperial e da moderna burocracia capitalista, respectivamente. A escrita por blocos de Kafka cria um labirinto burocrático que mistura esteticamente essas noções opostas. De forma esquemática, separando-as teoricamente, seria possível desenhá-las assim:



(DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 134).

Na figura 1, a torre, pode-se fazer um paralelo com o pan-óptico foucaultiano, descontínuo, por blocos, onde se identificariam dois planos justapostos: o tribunal e os caluniados, o castelo e os aldeões. Na figura 2, os corredores subterrâneos e suas portas contíguas, em segmentos próximos e distantes, onde as situações descritas por Kafka acontecem. A figura 2 e a figura 1 são dois modelos de burocracia que Kafka faz colidir. O poder celeste do soberano sobrevive fantasmagoricamente, mas ele vai se dissolvendo cada vez mais, tornando-se mais subterrâneo, mais indistinguível de nós mesmos. As mudanças na configuração de poder afetam as lutas de classes, que – e novamente a ideia de indústria cultural nos ajuda a perceber um ponto importante – é uma questão das massas. Tanto a burocracia quanto a indústria cultural são formas de mistificação das massas.

Em **Mil Platôs**, volume 3, Deleuze e Guattari aproximam as massas e as classes sociais. São ambos problemas coletivos, mas sob perspectivas diferentes, ainda que complementares. As classes nos permitem ter uma visão do molar (macropolítica) e as massas do molecular (micropolítica):

E as próprias classes sociais remetem a “massas” que não têm o mesmo movimento, nem a mesma repartição, nem os mesmos objetivos, nem as mesmas maneiras de lutar. As tentativas de distinguir massa e classe tendem efetivamente para este limite: a noção de massa é uma noção molecular, procedendo por um tipo de segmentação irreduzível à segmentaridade molar de classe. No entanto as classes são efetivamente talhadas nas massas, elas se cristalizam. E as massas não param de vazar, de escoar das classes (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 99)

Produzir a agitação molecular é fazer a política das minorias. A indústria cultural, como mistificação das massas, administra a questão minoritária, de massas, impedindo de extrairmos uma luta comum de nossas particularidades, de nossas singularidades. Mas a política molecular, em conjunção com a molar, com a perspectiva de classe, põe novamente em marcha um movimento criativo, que permite questionar a indústria cultural, e fazer esse percurso do particular ao universal, que identificamos na política e na estética kafkiana. A função K., essa letra que funciona para além de um sujeito individual, para além de um personagem, como agenciamento coletivo das coletividades caluniadas, evoca para a luta cotidiana, as particularidades dos caluniados, enredados numa luta de classes que por toda parte se expande como universal da dominação capitalista. Na contraposição a essa universalidade da calúnia se poderiam extrair efeitos de resistência também universais. Se K.

é uma letra de curto circuito entre opressores e oprimidos, uma letra que, em sua incompletude, pode ser ativada nas variadas situações e nos variados blocos de seu processo, não é fora de propósito pontuar que ele não somente engorda o Édipo, mas também o próprio processo de luta de classes. Faz o molar e o molecular convergirem numa linha de fuga intensiva.

O vínculo entra burocracia e a indústria cultural é que a calúnia é a regra. A calúnia como medida de exceção, fundando o direito, fazendo valer o que seria a justiça na sociedade. Só que essa calúnia, se pensarmos mais uma vez com Adorno e Horkheimer (1986), em termos de indústria cultural, expande-se pela assimilação dos diferentes dentro de um sistema. É por isso que os diferentes aparelhos (jurídicos, econômicos, políticos, culturais, midiáticos...) tocam-se nesta nossa leitura. O sistema capitalista é um todo complexo e integrado, sob o gerenciamento da classe dominante burguesa. Há uma máquina capitalista de produzir subdesenvolvimentos, econômicos, políticos, culturais, que permeia esse todo.

3.3. K., um desaparecido no pesadelo americano

Kafka em seus romances atenta para aquilo que está fora de lugar, abandonado, esquecido, numa estética do subdesenvolvimento. Os tumultuados subúrbios, as repartições antigas com ar irrespirável, os quartos coletivos de empregados, são mapas de *subterrâneos* burocráticos. Um sintoma paranoico se alastra, funcionários vigilantes de uma *torre* pan-óptica percorrem esses obscuros caminhos no subsolo. Na burocracia, o centro do poder tem suas periferias e as periferias têm seus centros de poder. É interessante o deslocamento que Kafka faz desses cenários, por dentro e por fora dos territórios centrais da civilização capitalista, percebendo a lógica do subdesenvolvimento dentro do mundo desenvolvido. A decadência se imiscui por toda a parte, seja sob a forma do velho mundo europeu em **O Castelo** e **O Processo**, seja no novo mundo americano de **O Desaparecido ou Amerika**. Se o Estado de exceção é regra, o subdesenvolvimento também é.

O que provoca esse estado de miséria generalizada? Em **Imperialismo e cultura** (1979), o sociólogo Octavio Ianni aproxima o funcionamento da indústria cultural, essa máquina de calúnias, à lógica expansionista do imperialismo, o capitalismo em sua fase monopolista, que

precisa provocar ondas de desprovidos para gerar o monopólio da riqueza. A indústria cultural do imperialismo, contudo, mesmo que em expansão sobre outras culturas e povos, despossuindo-os de ideias próprias, em sua mais-valia, não se anexa como algo externo, como um invasor, tornando visível seu predicado parasitário¹². Ela se faz por dentro, estimulando comportamentos, modos de viver, de agir, de pensar e de criar dos próprios colonizados. Mas para chegar ao seu *modus operandi* hegemônico de controle, o imperialismo americano ativou, no decorrer de sua história, mecanismos não muito diferentes do antigo imperialismo europeu, em termos de expansionismo militar, político, econômico.

A história da América Latina fornece farto material para pensarmos a contrapelo da dominação americana. Em **As veias abertas da América Latina** (2015), Eduardo Galeano apresenta um quadro bastante detalhado dessa história. O processo de formação abismal entre a América do Norte e a América Latina se deu na diferença do modo como foram colonizadas pelos europeus. Os países latino-americanos foram erguidos com uma base *servil*. Os EUA, por outro lado, formaram-se como uma colônia de povoamento, que contava com mecanismos liberais de protecionismo do seu mercado interno. A narrativa ianque das colônias do Norte venceu a escravagista das colônias do Sul. As treze colônias da América rumaram, na constituição de sua sociedade, a um novo imperialismo, surgido do europeu, mas diferente dele. Por um lado, o extensionismo territorial clássico: a corrida para o Oeste sobre as terras dos mexicanos e dos indígenas, acompanhado do genocídio contra esses povos. A fuga de Karl para o Oeste é uma continuação da história desses caluniados. Por outro lado, o *american-way-of-life* exportado mundo afora como biopolítica de consumo, também conhecido como o “sonho americano”, especializando-se na venda de desejos, sonhos e futuros.

¹² O imperialismo europeu esteve ligado fortemente aos dispositivos institucionais e disciplinares e também a uma lógica de oposição entre metrópole e colônia, conforme observamos no vínculo entre **O Processo** e “Na colônia penal”. É sintomático o processo de descolonização na África e na Ásia tardiamente no século XX, como uma resistência a um imperialismo que se enfraqueceu no período pós-guerra. Já o imperialismo americano teria uma relação mais próxima com os mecanismos de controle de **O desaparecido ou Amerika**. A ideologia do *american-way-of-life* é produzida na indústria cultural, apagando os EUA como epicentro do imperialismo, na medida em que se erige como norma descentralizada: nós, cidadãos do mundo, americanizados. Os EUA, como metrópole, são invisíveis, sendo que seu imperialismo deve funcionar internamente ao país explorado, pelos mecanismos de controle, à distância.

Faz-se, nesse processo, um apagamento da história dos oprimidos, escrevendo a história dos vencedores, e convidando-nos com sua propaganda enganosa a participar do *show business* da indústria cultural imperialista. Ao mesmo tempo que os demite, também os admite:

Karl viu na esquina de uma rua um cartaz com os seguintes dizeres: “Hoje no hipódromo de Clayton, das seis da manhã à meia-noite, contratam-se pessoas para o Theatro de Oklahama! O grande Theatro de Oklahama vos chama! E chama só hoje, só uma vez! Quem perder a oportunidade agora, a perderá para sempre! Quem pensa no futuro nos pertence! Todos são bem-vindos! Quem quiser ser artista, apresente-se! Somos um teatro que pode aproveitar a todos, cada qual em seu lugar! Quem decidir juntar-se a nós receba aqui e agora as nossas felicitações! Mas, apressem-se, para serem atendidos até a meia-noite! Às doze tudo será fechado e não reabrirá mais! Maldito seja aquele que não acredita em nós! Avante, para Clayton!” (KAFKA, 2003, p. 247).

No capítulo sobre o teatro de Oklahama¹³, o final abortado de **O Desaparecido ou Amerika**, Karl aparentemente é aceito, após todas as negativas do mundo do trabalho. O jovem chegou à terra das oportunidades, viu o pesadelo da exploração, submeteu-se a ele e fugiu cada vez mais para dentro do país, até desaparecer, sendo convocado por esse misterioso teatro para que trabalhasse no que mais queria. Os sonhos de autômato de Karl Rossmann, humilhado, rejeitado, parecem encontrar uma derradeira fantasia, anunciada por esse cartaz excessivamente apelativo. Se de um lado, o desemprego move Karl para o teatro, este último também anseia para que todos se apresentem sem demora.

A aparição do teatro de Oklahama põe em contradição o trabalho e a cultura. A arte está deslocada: “Ninguém queria ser artista; mas com certeza todo mundo queria ser pago por seu trabalho” (KAFKA, 2003, p. 248). O artista que não quer ser artista, eis um peculiar paradoxo. O teatro que é não é propriamente um teatro. E não parece ser em nenhum momento. De que se está falando, então?

Pensemos num caso particular antes de retornarmos à fantasmagoria geral que se anuncia no hipódromo de Clayton. Durante a época da escrita do seu primeiro romance, Kafka travou contato o teatro ídiche, um grupo itinerante de atores judeus que estava passando por Praga. Assistindo suas peças, ele começou a formular um princípio de solidariedade com aqueles

¹³ Na edição que utilizamos as palavras *teatro* e *Oklahoma* estão grafadas *theatro* e *Oklahama*, por opção estética de tradução, em vista das grafias não usuais no romance.

excluídos, com os quais se identificava pessoalmente. Havia uma oportunidade de se criar algo novo, diferente:

Pois esses mesmos trovadores do *Yiddishkeit* estavam em plena fuga do gueto, constituindo sua própria ocupação um desafio à tradição ortodoxa; e a pobreza humilhante de sua experiência nômade alimentava um realismo cético que não perdoava nem a eles próprios nem a outrem (PAWEL, 1986, p. 234).

Os judeus de Praga, em sua crescente ideologia de autodefesa, o sionismo, não deixavam de perpetuar opressões contra esses artistas da desterritorialização:

Os sionistas daquela geração estavam comprometidos com o reagrupamento dos exilados, a redenção através do trabalho e a revivescência do hebraico clássico como língua comum do povo judeu. Tudo o que dizia respeito ao teatro iídiche, por outro lado, desde o tema das peças até o próprio idioma, era visto como um produto degenerado do gueto e de uma mentalidade de gueto, que eles rejeitavam em todas as suas manifestações (PAWEL, 1986, p. 240).

As acusações de amadorismo e mau-gosto estético dos artistas não convenceram a Kafka, que mantinha uma afinidade com eles, na perspectiva das alteridades, em suas particularidades e em seu devir povo, universal. Ainda que tenha sido um ensaio curto e, no final, fracassado, a experiência de Kafka com o teatro parece ter repercutido na ambivalência com que aborda o assunto na literatura: um lugar de sonhos e de felicidade, mas também um lugar onde a própria arte é impossível, onde se está mais do que nunca submetido. O teatro de Oklahoma poderia ser lido como uma pista para desvendar um aspecto que percorre os bastidores dos três romances, trazendo os personagens em diferentes cenários: “[...] no aberto céu sob o qual poderão ser teatralmente atores de si mesmos [...]” (SOARES, 2014, p. 220). Talvez por isso tudo pareça tão irreal e farsesco. Um grande teatro invisível da sociedade do controle, num céu aberto, cobre tudo e todos. “Em que teatro os senhores trabalham?” (KAFKA, 2005, p. 223), pergunta K. aos seus algozes em **O Processo**.

Karl Rossmann continua desaparecendo continuamente. O trabalhador mecanizado, com seus trejeitos de autômato, no salão dos telefones, parece compartilhar esse destino com Karl e com as massas. No decorrer dos romances, o nome próprio vai sendo reduzido de Karl Rossmann, a Karl, até essa enigmática letra K. Nesse esquecimento de si mesmo a que está sujeito, tendo de abandonar seu próprio nome, ser um personagem do teatro, Karl imerge cada vez mais na sociedade do controle: “Negro” é o nome de personagem que Karl se atribui

como ator de si mesmo¹⁴. A indústria cultural em seus mecanismos de esquecimento, de apagamento da história, gera um povo sem memória. Uma letra K. encontra seu ponto de subdesenvolvimento por toda a parte, seja nos centros ou nas periferias. As tecnologias da indústria cultural do imperialismo e sua política molecular das massas agem no cotidiano, com seus cartazes publicitários, que ninguém acredita, mas que continuam funcionando, convocando novos atores de si mesmo para o teatro de Oklahama.

Tudo aparece, no palco kafkiano, de modo invertido, como na ideia de fetichismo da mercadoria. Para Marx, o fetichismo: “É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (MARX, 2013, p. 147). A mercadoria é o átomo, o elemento mínimo da análise marxiana, porque ela está generalizada na sociedade capitalista. Não há nada que escape a sua lógica. Qualquer coisa pode se transformar em mercadoria, desde que atenda necessidades da matéria ou da fantasia. As coisas dominam os próprios produtores de mercadorias: As pessoas se reificam e as coisas se personalizam. Dando continuidade a essa ideia, em **Sociedade do espetáculo** (1997), Guy Debord comenta que o fetichismo da mercadoria, no processo geral de reificação, motivou uma sociedade que reproduz espetáculos. O espetáculo desvia os homens de sua realidade e os insere numa fantasmagoria interminável de imagens.

Nas histórias de Kafka, a máquina de calúnias também é uma máquina de espetáculos. Na novela “Um artista da fome”, por exemplo, a posição que ocupa o personagem principal torna visível a adesão irrestrita e impensada do público que frui o espetáculo e a consciência impotente de toda essa farsa por parte do jejuador. Não há conciliação possível, afinal: “[...] ninguém tinha o direito de se sentir insatisfeito com o espetáculo, ninguém; só o artista da fome, como sempre” (KAFKA, 2015, p. 38). A negação da experiência vivida do jejuador e a afirmação dos sentimentos superficiais do público perpetuam as relações espetaculares, invertidas. As imagens consumidas, em si, reificadas, criam uma ilusão, que impede de se perceber que: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre

¹⁴ Mais uma pista para pensarmos a aproximação entre K. e as alteridades, em sua posição menor, está no nome que K. escolhe para si no novo continente: Negro. Não é preciso ir muito longe para nos explicarmos. A história da escravidão nas Américas é demasiado conhecida. O sonho americano, feito para os imigrantes, os deserdados, os criminosos, os abandonados, é esse sonho que move pessoas no mundo todo até a América, e é um princípio de esperança tal como Kafka havia encontrado no teatro ídiche. Mas o sonho americano é desenhado como ele realmente é: um pesadelo. O palco da indústria cultural, em sua política molecular da cultura, já admite Karl como alteridade, preparando-se para adequá-lo, normatizá-lo, transformá-lo num ator da sociedade do controle.

“pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 2015, p. 14). A arte da fome é todo um processo social apartado de si mesmo. O que para o artista é um modo de existir, torna-se simples aparência, negando-lhe a comunicabilidade de sua própria ação: “Tentar explicar a alguém a arte da fome! Não há como torná-la compreensível a alguém que não a sente” (KAFKA, 2015, p. 44). A solidão do artista é consequência do próprio processo social de produção de imagens da qual sua arte faz parte na sociedade do espetáculo.

O personagem empresário exerce um papel fundamental como mediador entre as relações do público com a arte e com o artista. Ele maneja a publicidade do espetáculo, produzindo arte mercadoria. Uma estratégia que ele utiliza para punir o artista e justificar seu ofício é a inversão da verdade por meio da fotografia. Ele se utiliza de um simulacro, a técnica fotográfica, para produzir efeitos de alienação do real. Na novela, o empresário mostra uma foto que representa o artista da fome prostrado na cama, supostamente após o jejum de quarenta dias, para comunicar aos espectadores que não seria possível ultrapassar esse prazo.

O artista da fome sabe que o empresário está distorcendo os fatos: “Essa manipulação da verdade, bem conhecida pelo artista da fome, mas ainda assim eterno motivo de desgosto, era demais para ele. A consequência do término prematuro do jejum era apresentada como sendo a causa!” (KAFKA, 2015, p. 39). Em outras palavras, a debilidade do artista somente ocorria após o empresário ter interrompido à força o seu jejum: “Porque o jejum é uma necessidade, eu não tenho como evitar” (KAFKA, 2015, p. 45). Nesse sentido, em diálogo com a análise da mercadoria n’**O Capital** (2013b), o empresário converte o valor de uso, a necessidade da mercadoria jejum, em valor de troca, a forma dinheiro da mercadoria jejum. Ele mantém o esquema racional do prazo de quarenta dias para a apresentação do espetáculo, o que lhe permite um retorno rentável do trabalho do artista, ainda que a contragosto deste.

“O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1997, p. 25). A acumulação de capital sobre a exploração do trabalho do artista é um dos fundamentos desse espetáculo e é o que torna inseparável o mundo da *práxis* e o mundo da cultura em seu fetichismo, inerente ao modo de produção da mercadoria arte. A mais-valia da cultura alimenta uma máquina de ideologia. A cultura e as artes, no mundo das mercadorias,

acompanham a transformação técnica dos meios de comunicação de massa, o rádio, a imprensa, a televisão e o cinema, as novas de tecnologias, numa profusão de imagens.

A novela “Um artista da fome” costura as relações entre arte, indústria cultural e espetáculo. A arte como mercadoria é a regra. E essas mercadorias se inserem em relações espetaculares, entre imagens, suscitando um determinado controle social. Num famoso ensaio, Walter Benjamin (1994) cogita a questão da reprodutibilidade técnica da arte moderna como um controle invisível, que poderia ser observado na conexão entre o ator de cinema e as massas:

Ele sabe, quando está diante da câmera, que sua relação é em última instância com a massa. É ela que vai controlá-lo. E ela, precisamente, não está visível, não existe ainda, enquanto o ator executa a atividade que será por ela controlada. Mas a autoridade desse controle é reforçada por tal invisibilidade. Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico dá um caráter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias iminentes. Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar de sua consciência de classe (BENJAMIN, 1994, p. 180).

As relações de controle pressupõem distância, virtualidade, para exercer seu poder. Mas esse controle tem suas brechas, que estão inscritas no próprio controle. Há um “caráter revolucionário do cinema”, uma potencialidade criativa nesse próprio lidar técnico com as massas. Sua apropriação pelo capital como exploração e mistificação desenvolve-se como instrumento contrarrevolucionário da indústria cultural, que não é propriamente o meio de comunicação e seus produtos de cultura, mas esses mesmos produtos, em seu fetichismo no sistema dos meios de comunicação. Essa diferença ajuda a perceber o que Benjamin está tentando argumentar aqui entre a “consciência corrupta das massas” e sua “consciência de classe”, a disputa política contra o fascismo que tenta fazer com que as massas passem da segunda para a primeira. Se a indústria cultural guarda afinidades com o fascismo, e continua ainda os seus métodos, propagando palavras de ordem que enunciam sentenças de morte contra a coletividade, é na narrativa a contrapelo, buscando a consciência de classe, na luta contra o fascismo, que se combate a indústria cultural, e esse combate também se dá no terreno técnico-industrial, no artístico e no das massas.

No salão dos telefones, a antiga profissão de telefonista. Hoje os *telemarketings*. Antigamente, o ascensorista. Hoje, os elevadores sobem por automação. A história dos dispositivos capitalistas de controle passa por essa relação maquinal, reificada, entre o homem e o autômato, em sua consciência corrompida, fragmentada. Os novos meios de comunicação, em sua velocidade, em sua alienação generalizada, trazem os homens para o mundo do espetáculo, que é sua imagem invertida, esse teatro invisível mundial do imperialismo americano, que os parasita com sua indústria cultural. Fizemos, portanto, o movimento de reler **O Processo** a partir de **O Desaparecido ou Amerika**, a disciplina pelo controle: *para uma crítica da indústria cultural*. O processo de dissolução do sujeito na sociedade do controle projeta K, o povo através dos tempos, até os dias atuais.

4. FRANZ KAFKA E OS CALUNIADOS CONTEMPORÂNEOS

Enquanto Karl Rossmann fogia da polícia, evadindo-se de ser preso por crime de vadiagem, ou pior, ser levado de volta ao trabalho humilhante do Hotel occidental, do qual fora despedido há pouco tempo, comenta então o narrador: “Foi uma sorte para Karl que a perseguição ocorresse num bairro operário. Operários não simpatizam com autoridades” (KAFKA, 2003, p. 185). As pessoas do subúrbio atrasam a polícia e possibilitam que a fuga de Karl se concretize. Uma solidariedade entre as massas oprimidas se constrói na sua penúria em comum, ainda que ela só dure no momento do perigo.

Seguindo a hipótese de Michael Löwy (2005b), poderíamos decodificar uma chave de leitura para essa penúria comum entre K. e os caluniados nos termos da condição de Kafka como pária judeu, um excluído num povo excluído. No livro **Sobre a questão judaica** (2010) o jovem Marx pondera sobre a condição particular, minoritária, do povo judeu no interior dos Estados-nações. Marx é favorável à emancipação política dos judeus. Acredita ser necessário que conquistem seus direitos. Mas também pondera que sem emancipação humana, em que os homens não sejam alvos das perseguições políticas e religiosas, sem buscar essa emancipação mais genérica, a emancipação política seria sempre insuficiente para conter as violências contra os oprimidos. Novamente faz-se o giro do particular ao universal. A questão do povo judaico é a questão de qualquer povo, como hoje em dia com os palestinos, um povo minoritário, vítima do genocídio praticado pelo Estado de Israel. K, o povo, em sua laicidade, toma o partido dos caluniados, nessa luta complexa, múltipla, dentro do comum. É por isso que nesta leitura frisamos que:

“[...] restringir hermeneuticamente a literatura de Kafka à questão judaica constitui uma nítida forma de apropriação sionista-ideológica-religiosa da potência povo inscrita na letra K., protagonista de **O processo** e **O castelo**; uma forma de confiná-la num estado de exceção étnico-nacional, transformando-a em uma questão político-narcísica, porque evita e recusa tornar-se uma questão comum ao polifônico e litigioso povo, nessa larga história da tradição dos oprimidos, que é a que vivemos, palestinos, judeus, os povos todos, [...] (SOARES, 2014, p. 39).

A questão hermenêutica da interpretação da obra literária aproxima a leitura de Kafka à contemporaneidade. Ela será central para o que abordaremos neste capítulo. Por isso, pensamos em termos contemporâneos, com Edward Said, em seu livro **Cultura e**

imperialismo (2011). Nele, o intelectual palestino continua seus estudos sobre o que havia denominado “orientalismo”, a invenção do Oriente pela narrativa do Ocidente, o preconceito ocidental contra outras culturas, que as orientaliza tendo por pressuposto a superioridade da narrativa imperialista perante as narrativas dos povos submetidos. Do ponto de vista cultural, Said destaca a calúnia midiática que os palestinos sofrem pela indústria cultural do imperialismo, que tende a enxergá-los como inimigos dos EUA e de Israel, fazendo a caricatura do árabe terrorista nos noticiários, o inimigo oriental a ser eliminado ou submetido. Acrescentamos ainda, na perspectiva que nos posicionamos, que a escrita de um escritor judeu como Kafka, em seu potencial laico de literatura povo, de resistência, por esses mesmos motivos, guardaria em si mais afinidades com a causa palestina do que com o sionismo do Estado de Israel.

Pensar em termos de povo é pensar em termos do comum, do que une, mas também das diferenças que se pressupõe nesse comum: Para buscar a emancipação humana é necessário lutar pelas emancipações políticas dos diferentes segmentos sociais. Sem dúvida é um desafio para uma sociedade de classes, cindida, estriada, dividida, mas cujos desenvolvimentos tecnológicos, científicos, culturais, civilizacionais, etc. nos forçam a perguntar: Por que ainda não foi possível? Alain Badiou (2012) teria algo a acrescentar sobre esses questionamentos. O filósofo francês afirma que o imperativo contemporâneo é: “viva sem Ideia” (2012, p. 132). Esse imperativo é fundamental para conservar o estado de situação capitalista, sua ordem existente, e impedir o evento, o possível, a emancipação humana: aquilo que ele intitula a Ideia comunista.

Tal imperativo contemporâneo tem uma trajetória histórica que poderíamos rastrear em momentos-chave da história do século XX como no combate à Ideia comunista durante a Guerra Fria ou a disseminação das ideologias do fim da História após a dissolução da União Soviética. Não obstante, a Ideia comunista não cessou. Pelo contrário, a catástrofe social dos governos neoliberais dos anos 1990 em diante parece reativá-la constantemente. Isso acontece porque, segundo Badiou, a Ideia do comunismo é uma hipótese científica. E uma hipótese é confirmada em seus fracassos, o que pode inicialmente parecer um paradoxo. “O que é fracassar?”, pergunta-se Badiou. A pergunta parece ser mais pertinente que as respostas que elaboremos para ela. Talvez seja essa própria pergunta, essa ruminação sobre o fracasso, sua

história regressiva, que Kafka continua revisitando, porque, de fato, “nada ainda aconteceu”: O horizonte revolucionário continua em aberto. A Ideia extrai dados preciosos de suas falhas, traça novas metas, experimentações. Há uma *práxis* da Ideia comunista com suas experiências reais. Uma *hipótese comunista*, procedendo por testes: Pode ser desta forma, pode ser de outra maneira, e se tentássemos assim, ou assado, etc. Nesse caráter experimental da hipótese comunista teríamos algo semelhante ao subjuntivo da palavra de ordem kafkiana. Poderíamos dizer que a palavra de ordem caluniosa, e sua sentença de morte, de ontem e de hoje, no século XX e no século XXI, foi e não deixa de ser: “viva sem Ideia”. A palavra de ordem subjuntiva, em suas hipóteses, reabre novamente o terreno da formulação da Ideia, sua ideação ativa, contra a calúnia.

Na sociedade administrada, a indústria cultural do imperialismo produz palavras de ordem para combater a Ideia. A indústria cultural tem como função, numa sociedade capitalista, manter as massas presas ao existente, ao conformismo, à reprodução dos modelos estabelecidos, ainda que faça isso, muitas vezes, sob os moldes da ideologia do novo, da transgressão, do desenvolvimento, etc. Como na **Carta ao Pai**, o desafio estético da literatura é ultrapassar o existente, a estrutura edípica, em direção ao inexistente. Fazer o inexistente existir, como pontua Badiou, ao analisar o evento da Comuna de Paris, que trouxe à existência política a até então inexistente classe operária. Na escrita da carta, Kafka recria o gesto de Otlá, sua irmã menor, a que desafia o pai e desenha um furo no círculo policial, anunciando uma linha de fuga para o impasse pais e filhos. Mas, ao mesmo tempo, para Kafka, o furo falso é indecível em relação ao furo verdadeiro. A máquina de escrita que se dirige ao inexistente, resistindo à máquina do capitalismo, cava saídas, engorda o Édipo, faz transbordar linhas de fuga entre o molar e o molecular, num movimento de constante evasão, perguntando-se, recorrentemente: “O que é fracassar?”.

Neste capítulo, portanto, sondaremos os limites históricos das interpretações que possam emergir dos escritos de Kafka, tendo em vista o vínculo entre a palavra de ordem K, o povo e as experimentações de seus fracassos. A chave hermenêutica para essa leitura será feita a partir de um argumento de Fredric Jameson (1992): A ideologia do texto remete ao seu inconsciente político, que é histórico, em suas contradições na luta de classes. Por isso, é crucial analisar não só aquilo que o texto diz, mas também o que ele não diz. O inconsciente

político se constitui nesse esquecimento. Aquilo que se esquece de dizer na forma do texto, está também ali, cristalizado em sua forma histórica. Nesta leitura sobre K. e os caluniados contemporâneos, enlaçaremos a crítica do direito e a crítica da indústria cultural num terceiro momento de análise sobre os aparelhos de captura da máquina social de calúnias. Faremos a leitura do inconsciente político, suas características textuais e históricas, tendo no horizonte de nossa leitura aquilo que o texto diz – os diálogos entre os acusados e Josef K – e também aquilo que ele não diz – seu devir histórico, sempre atualizável.

4.1. K. e os aparelhos de captura

No decorrer de nossas investigações, adentramos as teorias do direito e da indústria cultural, realizando uma leitura conjunta da estética kafkiana e dos aparelhos de dominação. Esta crítica também foi embasada numa análise do Estado de exceção da sociedade do controle integrado. Os poderes da soberania, da disciplina e do controle se conjugaram, adquirindo diversos matizes. Pudemos observar que o direito foi perdendo cada vez mais seu papel dominante como mantenedor da soberania quanto mais a disciplina e o controle ganharam espaço, rearranjando as relações entre os poderes soberanos. É por isso que a função contemporânea da indústria cultural e da mídia na constituição da exceção como paradigma jurídico é tão importante. O imperativo “viva sem Ideia” insere-se numa máquina de fetichismos, calúnias, alienações, orquestrando os três poderes integrados e acionando uma captura no modo de produção capitalista.

A ideia de aparelho de captura, extraímos de **Mil platôs**, volume 5: “Há violência de direito cada vez que a violência contribui para criar aquilo sobre que ela se exerce ou, como diz Marx, cada vez que a captura contribui para criar aquilo que ela captura” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 155). No capitalismo, como modo de produção, pode-se dizer que há exploração, mas é difícil precisar seu ponto de início, onde ela começa, onde termina. A violência é sistêmica. A acumulação de capital é feita sob esse aparelho de captura, que utiliza o que estiver ao seu alcance, apropriando-o para o espetáculo, para acumular imagens sobre imagens. O controle social é uma captura que opera no plano molecular das massas, não apenas subjogando-as, mas amparando-se na sua própria força: Se de um lado a máquina necessita que sejam caluniadas, por outro precisa que as massas se caluniem entre si.

Em meados do século XX, a então emergente sociedade do controle e sua indústria cultural planetária foram se consolidando nos moldes da Guerra Fria. Em grande medida foi uma guerra de informação, atuando naquilo que Deleuze e Guattari (2011) chamaram de *regime de signos contrassignificante*: a espionagem, a sabotagem, o cochicho, as intrigas, etc. A técnica do esquecimento em Kafka tem a ver com esse regime contrassignificante que se perfaz no segredo e na sombra. Os escritos kafkianos demonstram como o Estado de direito, que supostamente põe tudo às claras, todos sob a mesma lei, atua nas sombras, nos corredores, nas adjacências. Assim também opera a indústria cultural, em sua relação com o direito, estimulando uma biopolítica de modos de viver, positivando algumas características da vida, e ao mesmo tempo, produzindo ideologia, à sombra, como contrarrevolução permanente, como um contradireito que se naturaliza. O aparelho de captura produz o povo e o captura na indústria cultural, essa máquina de autômatos, reproduzindo a calúnia “Viva sem Ideia” por toda parte, em suas intrigas cotidianas.

O que torna a indústria cultural algo particularmente kafkiano é essa característica circular de produzir um controle total da população quanto mais se investe numa “liberdade” do modo de viver das massas. Observemos o que dizia **A Ideologia Alemã** a respeito desse aspecto no campo jurídico: “Daí a ilusão de que a lei assentaria na vontade e, mais ainda, na vontade dissociada de sua base real, na vontade *livre*. Do mesmo modo o direito é, por sua vez, reduzido à lei” (MARX; ENGELS, 2009, p. 112). A insubstancial lei é movida pelos interesses antagônicos numa sociedade cindida em classes. A ideia de uma vontade *livre*, o liberalismo, está alienada da base material que produz a desigualdade e também essa falsa concepção da liberdade. Para fazermos a crítica do direito e da indústria cultural é necessário que façamos esse movimento de pensar para além da redução do direito à lei, reabrindo-o como uma reivindicação em aberto. A crítica do direito é mais propriamente uma crítica do direito “jurídico”, o direito da lei, para sermos redundantes, no sentido que o direito dos povos, o direito revolucionário, é algo que ainda não existe, que ainda não aconteceu, e se constrói, reivindicando-se permanentemente. Ou como afirmou Benjamin: “[...] nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção [...]” (1994, p. 226) a contrapelo da exceção existente.

Repensar o direito fora da reificação jurídica – reificação que toma a lei em si mesma, de forma positiva ou natural – é localizar seu fundamento político como luta coletiva dentro de um Estado de exceção permanente. Giorgio Agamben (2004) novamente nos oferece mais uma vez material analítico para conjecturar. Para Agamben, o Estado de exceção é o paradigma de governo contemporâneo. Um exemplo não muito distante, temporalmente, que o crítico italiano analisa: A política antiterrorista do então presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, após os eventos de 11 de Setembro de 2001, que culminou num típico agenciamento de Estado de exceção. O direito internacional dos prisioneiros de guerra foi claramente violado sob a alegação da emergência da situação para ações contra-terroristas, designando figuras que não poderiam juridicamente ser considerados prisioneiros, mas sim, detentos, que estariam paradoxalmente dentro e fora do ordenamento jurídico. Trata-se de uma atualização daquilo que Agamben (2010) chamou de *homo sacer*, o sujeito matável, vida nua.

A situação dos detentos de guerra não seria peculiarmente semelhante à de Josef K.? O que está em jogo não é sua culpabilidade, mas o fato de estarem sob uma lei que é aplicada no mesmo momento em que é suspensa, o que os torna, por extensão, *presos políticos*, num sentido genérico, pois sua detenção, ainda que obedeça a qualquer justificação técnico-jurídica, é motivada não pelo crime em si, mas pelos objetivos políticos que se quer alcançar com sua prisão. Hoje sabemos que esses objetivos foram: Invadir o Iraque, interferir na política interna do país, alterar o jogo de poder no Oriente Médio a favor das forças pró-ocidente, a exploração do petróleo atrelada ao dólar, etc. Em termos sintéticos, foram objetivos imperialistas. O caso extremo dos detentos de guerra esclarece o procedimento mais rotineiro, pois a exceção é a regra: K. é detido e, no entanto, vai trabalhar na repartição no dia seguinte.

O papel da indústria cultural nesse cenário é decisivo. A exceção agencia, de um lado, a lei; mas do outro, a lei não tem força sem mobilizar as massas, sem estabelecer um consenso na sociedade, que clame pela lei, que exija a barbárie. Esse procedimento é o que aproxima do nazismo as “democracias” liberais e sua indústria cultural: Hitler produto do rádio, uma voz onipotente, onipresente. O neoliberalismo contemporâneo potencializa e redistribui os soberanos, massas que requerem a barbárie fascista, numa rede mundial, com suas tecnologias

de controle integradas sob as multinacionais – as empresas monopolistas que direcionam os conteúdos na internet seriam sintoma disso –, realizando contratos para negociar os destinos dos caluniados, em suas transações globais, virtuais, cibernéticas.

Raciocinando com base nas ideias de Raymond Williams (2011) podemos dizer que os meios de comunicação são como meios de produção. As mudanças nos meios de comunicação transformam a própria realidade tanto quanto o desenvolvimento das forças produtivas também o fazem. Há uma homologia entre ambos. É por isso que a cultura das massas é algo que sofre a captura capitalista incessantemente. Para produzir a realidade, como indústria cultural, insere-se a população em sua narrativa. A cobertura midiática, em seu fundamento de exceção, captura-nos numa *estética do terror*. O terrorista ironicamente não age fora da ordem instituída, como noticia a televisão; mas dentro dessa mesma ordem, por trás das câmeras, provocando um estado de guerra permanente na sociedade. Pensemos nos programas policiais televisivos: O sensacionalismo mais esdrúxulo é o que invade rotineiramente os lares das famílias no horário de almoço, exaltando um verdadeiro Estado de polícia. O alarme constante é um grito de captura a chamar as medidas de exceção¹⁵. Os monopólios e oligopólios dos grupos de comunicação privada extraem uma mais-valia geral do medo, do sintoma paranoico, punitivo, vigilante. Extraem mais-valia de uma sociedade que reproduz as aporias de um tribunal kafkiano.

A interpretação literária deve levar em consideração a teoria e a *práxis*, por isso a necessidade de se fazer esse percurso histórico. Toda leitura de um texto, é uma leitura atual, que reescreve

¹⁵ Os aparelhos de captura jurídico e midiático, sob Estado de exceção, também podem ser analisados em suas configurações mais recentes no Brasil. Num texto sobre a Operação Lava Jato, Luís Eustáquio Soares (2015) faz uma releitura da novela “Na colônia penal” tendo em vista a aplicação, antes e agora, do princípio da insubstancialidade da lei. A junção dos aparelhos jurídico e midiático numa Operação paranoica para “caçar a corrupção” seria um ponto de indeterminação entre o totalitarismo fascista e a “democracia” liberal burguesa. O terceiro termo entre esses dois é o imperialismo. As agências americanas, defendendo seus interesses, misturam-se aos produtores internos de um golpe de Estado, sendo os agentes mais proeminentes os conglomerados monopolistas de comunicação de massa, em evidente parceria com agentes do aparelho judiciário nacional. Os Oficiais da vez são esses funcionários da máquina de tortura, na mídia, no tribunal, que a fazem funcionar, mas que a qualquer momento podem ser por ela tragados, como burocratas; sendo que o Explorador, o colonizador, foge da ilha quando vê a oportunidade. O povo brasileiro, nesse contexto, é objeto dessa pernicioso máquina. E mesmo que escape dela, por um momento ou outro, não pode sair da ilha. A exploração imperialista sobre os povos oprimidos ecoa nas práticas dos agentes americanos na Baía de Guantánamo, onde os gritos dos torturados se alçam no ar sob os ventos livres que tremulam a bandeira estrelada e listrada. A Operação Lava Jato é uma operação para render o povo brasileiro, pois a justiça não se preocupa em ser “justiceira”, pelo contrário, ela é mais uma engrenagem disciplinar da corrupção do mundo dos negócios, sob o espetáculo da sociedade de controle.

a história, o que nos torna contemporâneos de nosso passado. Como formulou Jameson, há um inconsciente político das narrativas, que funciona por associação quando lemos um texto. A ideologia do texto é resultado dessa conjunção, esse ato narrativo, em sua *práxis*. Retornemos a **O Processo**. Revisitemos K. e os caluniados do passado e do presente, e o inconsciente político que os une na captura da máquina social de calúnias.

4.2. K. e os caluniados de ontem e hoje

K. é uma função-K, um ponto vazio dentro da narrativa. Individualmente, K. não tem importância alguma, é apenas um funcionário do banco, um caluniado na engrenagem da grande máquina-tribunal, no entrecruzamento dos blocos da lei e do dinheiro. Sua condição de acusado o despersonaliza em direção à coletividade povo, às massas caluniadas. Num de seus aforismos, o escritor de Praga sintetizou: “O convívio com os seres humanos atrai para a auto-observação” (KAFKA, 2011, p. 201). O ponto de vista narrativo, que converge e diverge de K., em terceira pessoa indireta, constrói-se num vácuo que os outros atravessam. Pensando de volta a si mesmo, encontram-se os outros. Se perguntarmos quem é Josef K., não encontraremos resposta. Talvez porque essa auto-observação, essa busca de um indivíduo, deva conduzir a outras perguntas, em seu inconsciente político: Quem são os caluniados? A que povo pertencem?

Um dos primeiros conflitos que encontramos em **O Processo** é o que contrapõe a inquilina senhorita Bürstner e a dona da pensão senhora Grubach. Trata-se de um conflito molecular, entre as alteridades femininas, e também um conflito molar, entre os despossuídos e os proprietários. K. insere-se num ponto de vista cuja perspectiva completa mais uma triangulação na máquina de calúnias do tribunal. Preocupado com o desfecho que poderia haver na discussão entre as duas, e as simpatias pessoais, eróticas mesmo, que conservava pela senhorita Bürstner, o que trouxe o bloco amoroso em jogo, ele intervém:

– Sem dúvida, sem dúvida – disse K., – mas isso pode ir longe demais.
 Pode, sim – disse a senhora Grubach. – Como o senhor tem razão! Talvez até neste caso. *É claro que não quero caluniar a senhorita Bürstner*, ela é uma moça muito boa, simpática, amável, ordeira, pontual, trabalhadora, eu valorizo muito tudo isso, mas uma coisa é verdade ela devia ser mais ativa e recatada. Este mês eu já a vi duas vezes em ruas distantes e sempre com um homem diferente. É muito penoso para mim, Deus é testemunha de que só ao senhor conto isso, mas não me vai ser

possível deixar de falar pessoalmente com ela a esse respeito. Aliás, não é a única coisa que a torna suspeita aos meus olhos.

[...]

Afinal, é do interesse de todo inquilino que se procure conservar limpa a pensão, e não foi outro meu empenho.

- Limpeza! – ainda exclamou K. pela fresta da porta. – Se quer conservar limpa a pensão, precisa primeiro me despejar (KAFKA, 2005, p. 27, grifo nosso).

K. e a senhorita Bürstner se aproximam como caluniados. A ideia de limpeza – cujas variações na história recente ecoam as limpezas étnicas, racismo, genocídio, etc. – é uma ideia vinculada a um sistema de calúnia contra a coletividade. K. rejeita essa postura moralista, puritana, mostrando-se pessoalmente ofendido. O processo, porém, não deixa de arrastar o problema para outras direções na junção do bloco do judiciário com o bancário. Ao conversar, logo depois, com a senhorita Bürstner, tentando acalmá-la sobre sua permanência na pensão, K. arremata, referindo-se à senhora Grubach: “Além disso, ela depende de mim, pois eu lhe emprestei uma soma considerável” (KAFKA, 2005, p. 34). O triângulo se move mais uma vez, as relações se invertem, e K. tem a dona da pensão em suas mãos, enquanto a senhorita Bürstner ouve a constatação, agora ela na posição de um terceiro ponto da triângulo.

Num outro momento, convencido por seu tio, a contragosto, a contratar um advogado para defendê-lo no processo, K. se dirige até o quarto-escritório do advogado. Lá se depara com mais dois caluniados: Block, que também é um acusado, envolvido em seu próprio processo; e Leni, a assistente-empregada-enfermeira-amante do advogado. As triangulações entre os personagens criam efeitos de comicidade. K. percebe em Block o seu futuro se ele se sujeitar. Afinal, Block: “Não era mais um cliente, era o cão do advogado” (KAFKA, 2005, p. 195). E a cena que K. presencia é algo particularmente tragicômico. Block venera o advogado aos pés da cama, de joelhos, numa postura completamente canina, doméstica, rendida. O triângulo K-advogado-Block agencia mais um micro-processo de punição nas relações molares do aparelho calunioso. Por sua vez, K. e Leni aproximam mais uma vez o bloco da justiça com o bloco amoroso, num triângulo amoroso onde às vezes se insere o advogado, às vezes outros acusados. As mulheres no mundo kafkiano sofrem um fardo, elas também são arrastadas dentro um processo. Os caluniados no geral carregam esse traço feminino, um devir-mulher que os aproxima. O fracasso é o ponto de partida das experimentações: Os acusados, os caluniados, os fracassados, em processo. Há toda uma história subterrânea dos esquecidos que, mostrada à exaustão, arrastando-se num tom monótono de longos parágrafos, adquire sua

beleza própria. A certa altura, o advogado comenta que: “[...] Leni acha a maioria dos acusados belos” (KAFKA, 2005, p. 185). E continua:

“Os acusados são precisamente os mais belos. Não pode ser a culpa que os torna belos – pelo menos é assim que devo falar como advogado –, pois com certeza não são todos culpados; também não pode ser a pena correta que agora os faz belos, pois sem dúvida nem todos são punidos; só pode ser, portanto, o processo instaurado que, de algum modo, adere a eles” (KAFKA, 2005, p. 185).

A beleza parece ser algo estranho de se evocar numa narrativa que oscila entre o grotesco e o cômico. Mas é porque essa beleza de que se fala é evocada à distância. Pondera-se a estética em seus efeitos no real, seus efeitos políticos. A beleza dos caluniados é apreendida na ideia de um processo de massas, que nos ata em nossos sonhos e desejos. Uma indústria cultural, máquina de calúnias, trabalha esteticamente para reificar e capturar as massas.

Os caluniados kafkianos são personagens simplórios que não compreendem o que se passa a sua volta. O esquecimento molda suas existências. Os anônimos esperam numa fila, onde havia pessoas das “classes superiores”, mas que “[...] permaneciam em pé como mendigos” (KAFKA, 2005, p. 67). As classes estão misturadas, sob a palavra de ordem da calúnia, fazendo-as escorrer em massas oprimidas. Os acusados, mesmo não sendo pobres em sua totalidade, são postos num movimento de empobrecimento, que aqui alcança um sentido também cultural. Continuando a passar por aquela multidão, a curiosidade leva K. a interagir com eles:

[...] K. esperou um pouco o oficial de justiça, que vinha logo atrás dele, e disse:

– Como eles devem estar humilhados.

– Sim – disse o oficial de justiça –, são acusados, todos os que o senhor está vendo aqui são acusados.

– É mesmo? – disse K. – Então são meus colegas. – E se voltou para o homem mais próximo, um senhor alto, esguio, já quase grisalho.

– O que o senhor está esperando aqui? – perguntou K. com polidez.

Mas a interpelação inesperada deixou o homem confuso, o que parecia tanto mais penoso porque se tratava obviamente de uma pessoa com experiência do mundo, que em qualquer outra parte sabia sem dúvida se dominar, e que não abdicava facilmente da superioridade que havia conquistado sobre muitos. Mas aqui ele não sabia responder a uma pergunta tão simples e ficou olhando para os outros como se estes tivessem obrigação de ajudá-lo e como se ninguém pudesse exigir dele uma resposta, caso essa ajuda não viesse. Então o oficial de justiça interveio e, para acalmar e estimular o homem, disse:

– Este cavalheiro está apenas perguntando o que o senhor espera. Responda-lhe.

A voz do oficial de justiça, que provavelmente era familiar, produziu melhor efeito:

– Estou esperando – começou ele e estacou.

Era evidente que tinha escolhido esse começo para responder com precisão à pergunta, mas agora não encontrava a sequência (KAFKA, 2005, p. 67).

Frisamos mais uma vez: É um esquecimento do que está na ponta da língua. Mas é um esquecimento que se apresenta como um sintoma, ou seja, como algo que, olhando uma segunda vez, está ali, mais óbvio do que pensávamos. Um ponto decisivo de seu inconsciente político é que a ultralembança da calúnia, atingindo a todos, só se manifesta no seu próprio esquecimento: Eis o vínculo entre lembrança e esquecimento, sob exceção, que K. não consegue resolver, pois ele também é parte no processo. Será que K. consegue terminar sua enunciação? Ou sempre fica algo em aberto?

No nível da vida cotidiana, todos podem ser passíveis de punição e de punirem. Ao se defender na audiência, K. acaba acusando os guardas que o prenderam. Depois ele os encontra sendo punidos com golpes de vara num quarto de despejo. Os guardas são subalternos, trabalham por comida, têm família. Não era intenção de K. que eles fossem punidos assim. Ele inclusive tenta subornar o funcionário encarregado de puni-los. Novamente o dinheiro e a corrupção aparecem como mola propulsora das relações processuais. Ao ouvir a proposta de K., o funcionário reage: “O que está dizendo soa plausível – disse o espancador –, mas não me deixo subornar. Fui empregado para espancar, por isso spanco” (KAFKA, 2005, p. 89). K oferece dinheiro para livrar os guardas. Não os considera culpados, mas sim, os altos funcionários, os altos magistrados do tribunal, que não se mostraram até agora. K fracassa duplamente em sua defesa, caluniando guardas que seriam supostamente corruptos, mas que na verdade são vítimas como ele, e estão até hierarquicamente num patamar inferior. Os guardas recebem uma punição severa demais por surrupiarem meias do acusado.

Os funcionários da burocracia, que surgem no sintoma paranoico kafkiano, como agentes do tribunal, caluniadores, por toda parte, aparecem misturados, indiscerníveis dos próprios caluniados. Os funcionários seriam os caluniados que eles próprios caluniam. Os caluniados seriam funcionários que também caluniam. No sufocante corredor dos cartórios, uma jovem funcionária e o encarregado de informações transportam K. em direção à saída e confidenciam a ele:

– Levante-se, frágil criatura – disse o encarregado de informações.

- Agradeço muito a ambos – disse K. contente e surpreso; ergueu-se devagar e conduziu ele mesmo as mãos alheias aos lugares onde mais precisava de apoio.
- Pode parecer – disse a jovem em voz baixa no ouvido de K., enquanto se aproximavam do corredor – que eu esteja particularmente interessada em colocar o encarregado de informações sob uma luz favorável, mas acredite que só quero dizer a verdade. Ele não tem um coração duro. Não é obrigado a levar até a saída as partes que estejam doentes, no entanto o faz, como o senhor está vendo. Talvez nenhum de nós seja duro de coração, gostaríamos talvez de ajudar a todos, mas como funcionários do tribunal damos facilmente a impressão de que somos empedernidos e não queremos ajudar ninguém. Sofro muito com isso (KAFKA, 2005, p. 74-75).

Mesmo não sendo possível saber o quanto essas falas possam ser retóricas, e há indícios para acreditar que tudo na comédia kafkiana seja retórico, o sentimento de desamparo do funcionário que nada pode fazer se não cumprir com o que seu posto determina, ainda que bem intencionado, é algo terrivelmente real. É sobre essa condição do funcionário, sua possível ou impossível responsabilidade, que K. e o sacerdote argumentam em intermináveis exegeses na fábula do porteiro. Mas, como o capelão, também um empregado do tribunal, sentencia: “O tribunal não quer nada de você. Ele o acolhe quando você vem e o deixa quando você vai” (KAFKA, 2005, p. 222). Esse é um dos efeitos mais perniciosos do aparelho de captura com o qual K. lida e no qual é entregue ao seu processo: a insubstancialidade do tribunal.

Chegamos ao ponto extremo, que se toca, no mais longe, no mais perto, com a história a contrapelo entre K. e os caluniados contemporâneos. A palavra de ordem caluniosa do tribunal e sua sentença de morte se atualizam em diversos mecanismos de captura. O teatro da sociedade do controle integrado admite e separa os papéis para cada ator na máquina de calúnias da indústria cultural. Nessa comédia, desmontada como insubstancial, como farsa, enuncia-se a palavra de ordem K, o povo, contra a sentença de morte, procurando saídas na vida, desafiando os limites de uma biopolítica que arrasta o processo das massas mais uma vez para a morte. Em seus fracassos, K, o povo, o comum, continua experimentando, produzindo sua literatura menor, em que as vozes das alteridades negras, palestinas, femininas, etc. encontram ressonâncias. Separadas, contudo, partilham do destino universal de K., o caluniado. Os caluniados de ontem e de hoje deparam-se com a mesma máquina de calúnias e cavam saídas, na pele de insetos, de funcionários, de oprimidos. A coletividade continua recorrendo nesse processo, sem chegar à última instância, porque a última instância, em sua corte suprema, guarda a sentença de morte do capital para todos. Deve-se fazer o processo continuar, a contrapelo, no infinito processo contra o processo, por baixo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analizamos uma parte da obra de Kafka, seus romances, a **Carta ao pai**, e também as novelas. Iniciamos considerando alguns problemas de ordem teórica: A palavra de ordem, a técnica do esquecimento e da lembrança, a história a contrapelo e a hipótese da máquina de calúnias da indústria cultural. A questão de método para a leitura dos conceitos e da obra literária incidiu pela sistemática de fazer ressoar as vozes de K. e dos caluniados, encontrar seu agenciamento coletivo. Percorremos duas críticas para desmontar a máquina de calúnias:

Compreender a máquina judiciária que é apresentada não só em **O Processo**, mas nos escritos de Kafka em geral, em seu funcionamento, seus mecanismos. O problema da justiça levantou questionamentos a cerca da transição de um regime soberano para um disciplinar, biopolítico. O método do engordamento do Édipo nos pareceu ser uma estratégia para se contrapor a essa biopolítica disciplinar. A desmontagem do processo, na insubstancialidade da lei, sob Estado de exceção, continua o argumento, repensando as relações entre a máquina e os soberanos. Apesar de figurar como algo central nas análises do primeiro capítulo, a máquina judiciária denuncia outros problemas que escapam à ordem do direito – bem entendido aqui, o ordenamento jurídico –, mas que guardam muitas semelhanças e proximidades com ele, e por isso as imagens do tribunal e a ideia de processo persistem. Há um fantasma da lei que retorna, ainda que o problema escorra para fora da lei. Nesse sentido, *fizemos nossa crítica do direito*.

Ao bloco judiciário, adicionamos os blocos industrial e artístico. A questão do direito e de sua máquina de calúnias, fora da lei, pode ser cogitada em termos análogos ao de uma indústria cultural. K., funcionário do banco se posiciona num entrecruzamento de uma burocracia da lei e de uma burocracia dos negócios. O desaparecimento do sujeito vai se completando na transição de uma sociedade disciplinar para uma de controle, que administra as massas. A indústria cultural aproxima a arte e o trabalho, sujeitos à exploração capitalista, e nisso vemos a relação da arte com a luta de classes, o imperialismo, o fetichismo da mercadoria e o espetáculo. Kafka, como escritor, em sua lida com a literatura, posiciona-se politicamente na máquina cultural em que está inserido, aderindo a um posicionamento menor, pelo agenciamento da coletividade povo. Sua literatura é um ponto de partida para as hipóteses

sobre a produção de artefatos culturais, num questionamento da própria arte, e do mundo humano como arte, como teatro, sua possível resistência ante a máquina de calúnias que se espalha por toda parte. Aqui, portanto, *fizemos nossa crítica da indústria cultural*.

Por fim, realizamos a leitura do inconsciente político kafkiano em suas conformações históricas. Relemos os fracassos, as experimentações coletivas, em sua Ideia, na pista do inexistente. A palavra de ordem K, o povo, circulando sob os aparelhos de captura jurídico e midiático, adquire novos matizes na resistência ao Estado de exceção de ontem e de hoje. O procedimento da palavra de ordem K, o povo passa pelo subjuntivo, pela formulação de possíveis, pelos testes, pelas falhas, onde não se fechou o processo, onde se recorre mais uma vez, numa defesa indefinida e extensa. Nada ainda aconteceu. Os movimentos dos personagens de **O Processo** nas triangulações da máquina de calúnias nos mostram os caminhos subterrâneos de onde não se pode voltar mais: Só é possível seguir para longe, para mais adiante, para o que ainda não há.

Muitas leituras já retornaram a **O Processo** e à obra de Kafka. Nossa análise revirou um emaranhado de situações em torno da pergunta: Como escapar da sentença de morte? Como devolver a potência revolucionária à palavra de ordem, quando nada ainda aconteceu? O levantamento de nossos fracassos, hipóteses, no subjuntivo, passeando pela escrita singular de Kafka, contribuiu para nossas experimentações, nossas trilhas indeterminadas entre a estética, a ciência e a política, nessa luta permanente em que Kafka parece nos dar uma Ideia kafkiana: a de que não existe solução à vista. Esta é uma possibilidade a se repensar e uma palavra de ordem a produzirmos no real de nossas vidas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade.** Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001. p. 239-271.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento.** Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção.** Tradução de Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I.** Tradução de Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. **Pilatos e Jesus.** Tradução de Silvana de Gaspari e Patrícia Peterle. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

BADIOU, Alain. **A hipótese comunista.** Tradução de Mariana Echalar. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

_____. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário da sua morte. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 137-164.

_____. Sobre o conceito da História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Tradução de Estela dos Santos Abreu. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle. In: _____. **Conversações, 1972-1990.** Tradução de Peter Pál Pelbart. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 219-226.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka: por uma literatura menor.** Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, v. 2.** Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, v. 3.** Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012b.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso dado no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2015.

IANNI, Octavio. A indústria cultural do imperialismo. In: _____. **Imperialismo e cultura**. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 13-44.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JANOUGH, Gustav. **Conversas com Kafka**. Tradução de Celina Luz. Osasco: Novo Século, 2008.

KAFKA, Franz. **A Metamorphose**. Tradução de Celso Donizete Cruz. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. **Carta ao Pai**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. Na Colônia Penal. In: CARONE, Modesto (Org.). **Essencial Franz Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 59-99.

_____. **O Castelo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **O desaparecido ou Amerika**. Tradução de Susana Kampff Lages. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____. **O Processo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. O Veredicto. In: CARONE, Modesto (Org.) **Essencial Franz Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 25-42.

_____. Um artista da fome. In: _____. **Um artista da fome seguido de Na colônia penal & outras histórias**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2015, p. 29-46.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 18**: de um discurso que não fosse semblante [1971]. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. **O Seminário, livro 19:** ou o pior... [1971-1972]. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

_____. **O Seminário, livro 23:** o sintoma [1975-1976]. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. O Seminário sobre *A Carta Roubada*. In: _____. **Escritos**. Tradução de Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1978.p. 17-67.

LIMA, Luiz Costa. **Limites da voz:** Kafka. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LÖWY, Michael. **Aviso de incêndio:** uma leitura das teses sobre o conceito de história. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. 1. ed. revista. São Paulo: Boitempo, 2005a.

_____. **Franz Kafka: sonhador insubmisso**. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2005b.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2013a.

_____. **O Capital:** crítica da economia política: Livro 1: o processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. 1. ed. revista. São Paulo: Boitempo, 2013b.

_____. **Sobre a questão judaica**. Tradução de Nélio Schneider. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl; ENGEL, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução de Álvaro Pina. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

PAWEL, Ernst. **O pesadelo da razão:** uma biografia de Franz Kafka. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

PEREIRINHA, Filipe. Uma leitura da “Carta ao Pai” de Kafka. In: **Terceira Margem**, ano XVII, n. 28, p.201-221, jul/dez 2013. Disponível em: <http://www.revistaterceiramargem.com.br/index.php/revistaterceiramargem/article/view/91/pdf_12>. Acesso em: 11 março 2016.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. In: _____. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Breno Silveira *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 211-231.

_____. O jogador de xadrez de Maelzel. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Breno Silveira *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009a.

_____. **Partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009b.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SERRANO, André Luís de Macedo. A Polícia e o Estado à procura d' "A carta roubada": uma letra em suspense entre Franz Kafka e Edgar Allan Poe. In: BARBOSA, Diana Carla de Souza. *et al.* (Org.) **Literatura, Lacan e o comunismo**. 1. ed. Vitória: JEP, 2016.

_____. Ulisses e as Sereias na partilha do sensível: Kafka e Homero. In: **Clareira – Revista de Filosofia da Região Amazônica**, v 4, n. especial, p. 252-266, set/2017. Disponível em: <<http://www.revistaclareira.com.br/index.php/clareira/article/view/160/94>>. Acesso em: 06 janeiro 2018.

SOARES, Luís Eustáquio. **A sociedade do controle integrado**: Franz Kafka e Guimarães Rosa. 1. ed. Vitória: EDUFES, 2014.

_____. **Franz Kafka, a insubstancialidade da Lei e a Operação Lava Jato no Brasil**. Texto disponibilizado em 10 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/jornal/franz-kafka-a-insubstancialidade-da-lei-e-a-operacao-lava-jato-no-brasil-por-luis-eustaquio-soares/>>. Acesso em: 01 Novembro 2017.

WILLIAMS, Raymond. Meios de comunicação como meios de produção. In: _____. **Cultura e materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011, p. 69-86.